سياسة الأدب

تصميم الغلاف

أحمد إسماعيل

سياسة الأدب

تأليف : جاك رانسيير

ترجمة: سهيل أبو فخر

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

العنوان الأصلي للكتاب:

Jacques Rancière

Politique de la littérature

2007 Editions Galilée

سياسة الأدب / تأليف جاك رانسيير ؛ ترجمة سهيل أبو فخر - دمشق :
الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م . - ٢٤٠ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٧)

١ - ٨٠١ ر ا ن س ٢ - العنوان ٣ - رانسيير
٤ - أبو فخر ٥ - السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبية
«٧»

فرضيـات

سياسة الأدب

ليست سياسةُ الأدب سياسةَ الكتّاب. وهي لا ترتبط بالتزاماتهم الشخصية في الصراعات السياسية أو الاجتماعية لعصرهم. كما أنها لا ترتبط بطريقة تصويرهم للبنى الاجتماعية أو الحركات السياسية أو الهويات المختلفة في كتبهم. تنطوي عبارة «سياسة الأدب» على أن يقوم الأدبُ، بوصفه أدباً، بممارسة السياسة. وهي تفترض أنه لا مكان للتساؤل في ما إذا كان على الكتّاب أن يمارسوا السياسة أم، في الأحرى، أن ينذروا أنفسهم لنقاء فنِّهم، بل إن في هذا النقاء نفسه ما يربطه بالسياسة. كما تفترض وجود صلة جوهرية بين السياسة بوصفها شكلاً خاصاً من الممارسة الجماعية والأدب بوصفه ممارسة محددة لفن الكتابة.

إن طرح المشكلة على هذا النحو يُلزمنا بتوضيح المصطلحات. سأقوم بذلك باختصارٍ أولاً في ما يتعلق بالسياسة. فنحن غالباً ما نخلطها بممارسة السلطة والصراع على السلطة. بيد أنه لا يكفي أن تكون هناك سلطة كي تكون هناك سياسة. لا بل لا يكفي أن تكون هناك قوانين تنظم الحياة الجماعية، بل يجب أن يكون هناك نمطٌ لشكلٍ محدد للمجتمع. والسياسة هي تكوين حيّز من خبرة خاصة يتم فيه تعيين بعض الأهداف المشتركة ويُنظَرُ فيه إلى بعض الأشخاص على أنهم قادرون على تحديد هذه الأهداف وسوق الحجج بشأنها. لكن هذا التكوين ليس معطىً ثابتاً يستند إلى ثابتٍ إنثروبولوجي، فالمعطى الذي تستند السياسة إليه هو مثار جدل دائماً. وقد أكدت صيغةٌ أرسطية شهيرة أن البشر كائنات سياسية لأنهم يمتلكون الكلام

الذي يتيح لهم تقاسم العدل والظلم في حين أن الحيوانات تمتلك الصوت فقط الذي يعبر عن اللذة أو الألم. غير أن المسألة كلها تكمن في معرفة من هو قادر على الحكم على ما هو كلامٌ حاسم وما هو تعبيرٌ عن الانزعاج. وبمعنى ما، فإن النشاط السياسي كلّه هو صراعٌ من أجل تحديد ما هو كلام أو صراخ، وإذن، من أجل إعادة رسم الحدود الدقيقة التي من خلالها تثبت القدرة السياسية نفسها. وللوهلة الأولى تعرض **جمهورية** أفلاطون أن الحرفيين ليس لديهم الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم: ذلك أن انشغالهم ودوامهم وقدراتهم التي تتكيَّف معهما تمنعهم من تلبية متطلبات هذا النشاط الإضافي الذي يشكله النشاط السياسي. والحال أن السياسة تبدأ تحديداً حين يعاد الطعن بهذا المستحيل ، أي حين يأخذ هؤلاء، الذين *ليس لديهم* الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم، هذا الوقت الذي لا يملكونه كي يثبتوا أنهم كائنات ناطقة تساهم في عالم مشترك وأنهم ليسوا حيوانات غاضبة أو متألمة. إن هذا التوزيع وإعادة التوزيع للفضاءات والأزمنة والأمكنة والهويات والكلام والضجيج والمرئي واللامرئي يشكلان ما أدعوه تقاسم المحسوس. يعيد النشاط السياسي تمثيل تقاسم المحسوس، فهو يُدْخِلُ إلى الحلبة المشتركة أشياء جديدة وأشخاصاً جدداً، وهو يجعل مرئياً ما كان غير مرئي، ويجعلنا نصغي إلى هؤلاء الكائنات الناطقة التي لم نكن نصغي إليها سابقاً إلا كحيوانات صاخبة.

تقتضي عبارة «سياسة الأدب» إذن أن يتدخل الأدب، بصفته أدباً، في هذا التقسيم للفضاءات والأزمنة والمرئي واللا مرئي والكلام والضجيج، وأن يتدخل في هذه العلاقة بين الممارسات وأشكال الرؤية وصيغ القول التي تجزِّئُ عالماً أو عوالمَ مشتركة.

والمسألة الآن هي أن نعرف ما معنى «الأدب بصفته أدباً». فكلمة «أدب» ليست مصطلحاً ظل يشير عبر التاريخ إلى مجمل منتجات فنون

الكلام والكتابة. فهذه الكلمة لم تأخذ هذا المعنى الذي أصبح اليوم مبتذلاً إلا مؤخراً. وفي الفضاء الأوروبي لم تبتعد هذه الكلمة عن معناها القديم المتمثل بالمعرفة لدى المتعلمين، كي يشير إلى فن الكتابة نفسه، إلا في القرن التاسع عشر فقط. وغالباً ما نُظِرَ إلى كتاب «مدام دو ستال» «**في الأدب منظوراً إليه في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية**» الصادر عام ١٨٠٠ على أنه بيانٌ عن هذا الاستعمال الجديد. ومع ذلك، فقد عمل كثير من النقاد كما لو أن ذلك لم يكن إلا اسماً بديلاً عن الآخر: فقد اجتهدوا إذن في إيجاد صلة بين الأحداث والتيارات السياسية المحددة تاريخياً وبين مفهوم خالد للأدب. كما أراد آخرون أخذَ تاريخية مفهوم الأدب بعين الاعتبار. غير أنهم قاموا بذلك بصورة عامة في إطار مقولة للحداثة، وهذه المقولة تحدد الحداثة الفنية بوصفها انقطاع كل فن عن عبودية التمثيل الذي يجعل منه وسيلةً للتعبير عن مرجعٍ خارجيٍ وتركيزه على ماديته الخاصة. لقد تم طرح الحداثة الأدبية إذن على أنها تحقيقٌ لاستخدامٍ لازم[1] للّغة يتعارض مع استخدامها التواصلي. وفي ذلك، من أجل تحديد العلاقة بين السياسة والأدب، معيارٌ إشكاليٌ جداً سرعان ما قاد إلى معضلة: إما أن نقابل ما بين استقلالية اللغة الأدبية واستخدامها السياسي الذي يُنظر إليه على أنه يجعل من الأدب وسيلة، أو أن نؤكد بصورة قاطعة على الترابط الراسخ بين لزوم الأدب المنظور إليه بوصفه توكيداً للأسبقية المادية للدال، وبين العقلانية المادية للممارسة الثورية. وقد اقترح سارتر في كتابه «**ما هو الأدب؟**» نوعاً من اتفاقٍ بالتراضي إذ قابل بين اللزوم الشعري والتعدي الأدبي. وكان يقول إن الشعراء يستخدمون الكلمات على أنها أشياء. فعندما كتب رامبو «أي نفسٍ بلا عيوب؟»، من الواضح أنه لم يكن يطرح أي تساؤل لكنه كان يجعل من هذه الجملة مادةً

(١) لازم أي مكتفٍ بذاته ولا يتعدى لأي شيء آخر (المترجم).

كثيفةً شبيهةً بسماء «تانتوريه»[1] الصفراء[2]. ليس هناك إذن من معنىً نتكلم عنه بخصوص التزام الشعر. وفي المقابل فإن الكتَّاب يتعاملون مع الدلالات. فهم يستخدمون الكلمات على أنها أدوات تواصل فيجدون أنفسهم ملتزمين، عن قصد أو عن غير قصد، في مهام بناء عالم مشترك.

ومن المؤسف أن هذا الاتفاق بالتراضي لم يقم بتسوية أي شيء. فبعد أن رسَّخ سارتر التزام النثر الأدبي في استخدام اللغة بالذات، توجب عليه في الحال أن يفسر لماذا حوَّل كُتَّابٌ مثل «فلوبير» وسيلة الاتصال الأدبي إلى غاية بحد ذاتها. مما اضطره لأن يجد سبب ذلك في التقاء العصاب الشخصي لدى فلوبير الشاب مع الوقائع القاتمة لصراع الطبقات في عصره. فكان عليه إذن أن يبحث في الخارج عن تسييس الأدب الذي كان يزعم أنه أسّسه في استخدامه الخاص للغة. وهذه الحلقة المفرغة ليست خطأً فردياً. فهي ترتبط بالرغبة في تكوين خصوصية الأدب اللغوية. وترتبط هذه الرغبة نفسها مع تبسيط الصيغة الحديثة للفنون. وهذه الصيغة ترمي إلى تكوين استقلال هذه الفنون على أساس ماديتها البحتة. مما يستوجب إذن المناداة بخصوصيةٍ ماديةٍ للغة الأدبية. بيد أنه يتضح بجلاء أنه لا يمكن العثور على هذه الخصوصية. ففي الواقع إن الوظيفة التواصلية والوظيفة الشعرية للغة لم تنقطعا عن التشابك، إحداهما في الأخرى، سواء في الاتصال العادي الذي تكثر فيه الاستعارات أم في الممارسة الشعرية التي تعرف كيف تَحْرِفُ لمصلحتها أقوالاً شفافةً تماماً. إن بيت رامبو الشعري «أيُّ نفسٍ بلا عيوب؟» لا يستدعي أي انتقاص من النفوس التي تستجيب لهذا الشرط بالتأكيد. ولذلك لا يمكننا أن نستنتج مع سارتر أن الاستفهام هنا «لم يعد دلالة بل مادة»[3]. إن هذا التساؤل

---

(١) «تانتوريه» فنان تشكيلي إيطالي عاش في القرن السادس عشر، وقام بأعمال الديكور لعدد من الكنائس آنذاك (المترجم).

(٢) جان بول سارتر، ما هو الأدب، جاليمار ١٩٤٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٦٩ المدرج في كتاب «مواقف ٢»

الزائف يشترك في عدة ملامح مشتركة مع مفاعيل اللغة العادية. وهو لا يخضع إلى قوانين النحو فحسب، بل إلى استخدام بلاغي شائع للجمل الاستفهامية والتعجبية الراسخة بصورة خاصة في البلاغة الدينية التي وسمت «رامبو»: «من منا بلا أخطاء؟»: «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر!». وإذا كان الشعر ينأى بنفسه عن الاتصال العادي، فإن ذلك لا يتم عبر استخدامٍ لازمٍ قد يلغي الدلالة. بل عبر الوصل بين نظامين للشعور: إن جملةَ «أي نفس بلا عيوب؟» جملةٌ عادية جاءت في مكانها في قصيدةٍ تتخذ شكل اختبار الوعي، من جهة. وفي الصدى الذي تعطيه إلى جملة «أواه أيتها الفصول، أواه أيتها القصور!» من جهة أخرى أيضاً، وهذه جملة – لغز: «لازمة[1] بلهاء» مثل اللازمة العددية التي يستخدمها الأطفال لتعيين من يأتي دوره في اللعب أو مثل لازمة الأغاني الشعبية. ولكنها أيضاً مثل «انطلاقة السهم» لمن «يشهد مخاض فكرته»، ولظهور **هذا المجهول** المدعوِّ لأن يقيم معنىً وإيقاعاً جديدين للحياة الجماعية عبر الجمل اللغوية المألوفة وعبر إيقاع اللازمة العددية.

إن فرادة جملة «رامبو» لا تنجم إذن عن استخدام لغوي خاص لا تواصلي، بل تنجم عن علاقة جديدة بين الخاص والعام، والنثري والشعري. إن خصوصية الأدب التاريخية لا ترتبط بحالةٍ أو استخدامٍ لغوي نوعي، بل هي ترتبط بميزان جديد للقدرات وبطريقة جديدة يظهر فيها قدرته عبر تقديم ما يُرى ويُسمع. إن الأدب باختصار هو نظام جديد لتصوير فن الكتابة. وإن نظامَ تصويرِ فنٍ ما هو منظومةُ العلاقات بين التطبيقات والصيغ المرئية لهذه التطبيقات والصيغ الإدراكية. إنه إذن طريقة للتدخل في قسمة المحسوس الذي يحدد العالم الذي نسكن فيه: الطريقة التي يكون فيها هذا العالم مرئياً بالنسبة إلينا، والتي يكون فيها هذا المرئي موحياً، وأشكال القدرات والعجز التي تظهر جراء ذلك. انطلاقاً من هنا، يمكن التفكير في سياسة الأدب «بوصفه

(١) المقصود هنا اللازمة الغنائية التي تتكرر بعد كل مقطع غنائي (المترجم).

على هذا النحو»، وفي صيغةِ تدخُّلِهِ في تقسيم الأشياء التي تشكل عالماً مشتركاً، والأشخاصِ الذين يعيشون فيه، والقدرات التي يتمتعون بها، في رؤيته وتسميته والتأثير فيه.

كيف نحدد نظام هذا التصوير الخاص بالأدب وسياسته؟ من أجل التعرض لهذه المشكلة، لنواجه قراءتين سياسيتين لكاتب واحد يُنظر إليه على أنه ممثل نمطي للاستقلالية الأدبية التي تُخلِّصُ الأدبَ من أية صيغة دلالية ظاهرية وأية صيغة للاستخدام السياسي والاجتماعي. ففي «**ما هو الأدب؟**»، يجعل سارتر من «فلوبير» بطل هجمة أرستقراطية على الطبيعة الديمقراطية للغة العادية. وقد أخذت هذه الهجمة برأيه شكل تحجر في اللغة:

إن «فلوبير» يكتب كي يتحرر من الناس والأشياء، فجملته تطوِّق الشيء، تقبض عليه، تجمِّده، تكسر ظهره، تنغلق عليه، تتحول إلى حجر فتحجِّره بداخلها[1].

كان سارتر يرى في هذا التحجر مساهمة أبطال الأدب الصرف في استراتيجيا البرجوازية. إذ كان «فلوبير» و«مالارميه» وزملاؤهما يزعمون رفضَ صيغةِ التفكير البرجوازي ويحلمون بأرستقراطية جديدة تعيش في عالمٍ من الكلمات المصطفاة يُنظَر إليه على أنه حديقة غامضة من الأحجار والأزهار الثمينة. لكن هذه الحديقة الغامضة ليست سوى الإسقاط المثالي لخصوصية النثر. فمن أجل تشييد هذه الحديقة، كان على هؤلاء الكتّاب أن ينتشلوا الكلمات من استخدامها التواصلي فينتزعوها بذلك من أولئك الذين يمكنهم أن يستخدموها كأدوات في الجدل السياسي والنضال الاجتماعي. كان التحجر الأدبي للكلمات والأشياء يخدم إذن، على طريقته، الاستراتيجيا العدميةَ لبرجوازيةٍ شهدت إعلانَ موتها على متاريس باريس في حزيران –يونيو ١٨٤٨ وسعت لتجنُّبِ قدَرِها عبر كبح جموح القوى التاريخية التي أطلقت سراحها.

---

(١) جان بول سارتر، ما هو الأدب؟ المصدر المذكور سابقاً.

وإذا ما كان هذا التحليل يستحق انتباهنا فلأنه يستعيد بنية تفسيرية استخدمها معاصرو «فلوبير» سابقاً. فهؤلاء التقطوا في نثره انبهارَه بالتفاصيل وإهمالَه للدلالة البشرية للأحداث والشخصيات، مما جعله يولي الأشياء المادية القدْرَ نفسَه من الاهتمام الذي يوليه للكائنات البشرية. وقد لخَّص «باربيه دورفيلي» نقدهم قائلاً إن «فلوبير» كان يدفع عباراته أمامه مثلما يدفع الحفَّارُ الحجارةَ في العربة اليدوية. إن كل هؤلاء النقاد قد اتفقوا سابقاً إذن على توصيف نثره على أنه محاولة لتحجير الكلمة والفعل الإنسانيين، وعلى أنهم يرون في هذا التحجر عَرَضاً سياسياً كما رأى فيه سارتر لاحقاً. لكنهم اتفقوا أيضاً على فهم هذا العَرَض على العكس من سارتر. فبعيداً من أن يكون سلاحاً لهجمةٍ معاديةٍ للديمقراطية، كان هذا «التحجر» اللغوي بالنسبة إليهم علامةً على صناعة الديمقراطية. فهو يتماشى مع النزعة الديمقراطية التي تبث الحياة في مشروعه الروائي كله. إن «فلوبير» يجعل جميع الكلمات متساوية بالطريقة نفسها التي يلغي فيها أي تراتب بين المواضيع النبيلة والمواضيع المبتذلة، بين السرد والوصف، بين النسق الأول والخلفية، وأخيراً بين الناس والأشياء. ومما لا شك فيه أنه كان يرفض أي التزام سياسي عبر معاملته للديمقراطيين والمحافظين بالازدراء نفسه. فبالنسبة إليه، ينبغي على الكاتب أن يقي نفسه من الرغبة في إثبات أي شيء. لكن هذه اللامبالاة تجاه أية رسالة كانت بالنسبة إلى هؤلاء النقاد علامةً على الديمقراطية التي تعني، بالنسبة إليهم، نظام اللامبالاة المعممة، أي إمكان التساوي بين أن يكون المرء ديمقراطياً أو معادياً للديمقراطية أو لامبالياً بالديمقراطية. ومهما كانت مشاعر «فلوبير» اتجاه الشعب والجمهورية، فإن نثره كان ديمقراطياً. لا بل كان تجسيداً للديمقراطية.

ولم يكن سارتر بكل تأكيد أولَ من حوَّل المستند الرجعي إلى مستندٍ تقدمي. ذلك أن التفاسير «السياسية» و«الاجتماعية» التي أراد نقاد القرن العشرين إلقاء الضوء من خلالها على أدب القرن التاسع عشر قد استعادت

تناول مستندات الحنين إلى النظام الملكي والنيابي، وكان ذلك ضد الرواية «البرجوازية» في جوهر الأمر. يمكننا أن نسخر من ذلك؛ والأفضل أن نحاول فهم الأسباب. ويلزمنا من أجل ذلك إعادة تشكيل المنطق الذي يَنْسِبُ إلى تطبيقٍ مكتوبٍ ما دلالةً سياسيةً قابلةً بحد ذاتها لأن تُقرأ بمعنيين متعاكسين. يتوجب علينا إذن أن نحيط بالعلاقة بين ثلاثة أشياء: طريقة الكتابة التي تجنح إلى استخلاص الدلالات، وطريقة القراءة التي ترى في استخلاص المعنى عَرَضاً من الأعراض، وأخيراً إمكان تفسير الدلالة السياسية لهذا العَرَضْ بطرق متعاكسة. إن حيادية الكتابة وتطبيق القراءة الوصفية وازدواجية هذا التطبيق تخص المنظومة نفسها. وهذه المنظومة قد تكون هي الأدب بوصفه نظاماً تاريخياً لنمط فن الكتابة وعقدةً خاصة تربط ما بين نظام دلالة الكلمات ونظام رؤية الأشياء.

إن الجدّة التاريخية التي يُعَبَّرُ عنها بعبارة «أدب» تكمن ها هنا: ليس في لغة خاصة بل في طريقة جديدة للربط بين المقول والمرئي: بين الكلمات والأشياء. إن هذا هو محل انتقاد أبطال الآداب الجميلة التقليدية لـــ «فلوبير»، ولجميع صنَّاع هذا التطبيق الجديد لفن الكتابة الذي يسمى أدباً. فهم يقولون إن هؤلاء المجددين قد فقدوا معنى الفعل والدلالة الإنسانيَّيْنِ. وكانوا يريدون أن يقولوا بذلك إنهم فقدوا معنى نوعٍ معيَّنٍ من الفعل وطريقةٍ معيَّنة لربط الفعل بالدلالة. ومن أجل أن نفهم هذا المعنى المفقود، يجب علينا أن نتذكر مبدأً أرسطياً قديماً يساند نظام التصوير التقليدي. فحسب أرسطو، لا يتم تعريف الشعر باستخدام لغوي خاص. بل يتم تعريفه بالبنية الخيالية. والبنية الخيالية هي تقليدٌ للبشر الذين يتصرفون. وكان هذا المبدأ البسيط في الظاهر يحدد في الواقع سياسةً ما للشعر. فهو يعاكس بالفعل بين المعقولية السببية للأفعال وبين تجريبية الحياة. إن الشعر الذي يستتبع أفعالاً يتفوَّقُ على التاريخ الذي يروي تتالي الأحداث، وهذا التفوُّق مماثلٌ لتفوُّق الناس الذين يسهمون في عالم الفعل على الناس الذين ينحصرون في عالم الحياة، أي عالم إعادة إنتاج الوجود.

ووفق هذا التراتب، تنقسم البنى الخيالية إلى أجناس. فهناك أجناس نبيلة مخصصة لرسم الأفعال والأشخاص الرفيعة، وأجناس وضيعة مخصصة لقصص البسطاء. وإن تراتب الأجناس يُخْضِعُ الأسلوبَ أيضاً إلى مبدأ توافقي: يجب على الملوك أن يتكلموا كملوك، وعلى الناس العاديين أن يتكلموا كأناس عاديين. إن هذه المجموعة من المعايير تدل على أكثر من مُتَطَلَّبٍ أكاديمي. فهي تربط عقلانية البناء الخيالي الشعري مع شكلٍ ما من إدراك الأفعال البشرية، ومع نوعٍ ما من المواءمة بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق الكلام.

إن «تحجر» اللغة وفقدان معنى الفعل والدلالة الإنسانيَّيْن هما تفكيكٌ لهذا التراتب الشعري المتوافق مع نظام من أنظمة العالم. وإن المظهر المرئي بصورة أكبر لهذا التفكيك هو إزالة كل تراتب بين المواضيع والشخوص، وكل مبدأ مواءمة بين الأسلوب والموضوع أو الشخص. وإن مبدأ هذه الثورة الذي صِيْغَ في فجر القرن التاسع عشر في مقدمة كتاب «ووردزويرث» و«كولردج» **«قصائد غنائية»** أوصله «فلوبير» إلى نتيجته القصوى. لم يعد هنالك من مواضيع رفيعة ومواضيع مبتذلة. وهذا لا يعني ببساطة، كما هو الأمر لدى «واردسوارث»، إن انفعالات البسطاء قابلة لأن يقال فيها الشعر بقدر انفعالات «الشخصيات الكبيرة»، بل هذا يعني أصلاً أنه لم يعد هنالك أي موضوع وأن توافق الأفعال مع التعبير عن الأفكار والمشاعر التي كانت تشكل لبَّ التركيب الشعري أصبحت بحد ذاتها حيادية. إن ما يشكل بنية العمل هو الأسلوب الذي هو «طريقة مطلقة في رؤية الأشياء». وقد أراد النقاد المعاصرون لسارتر أن يماثلوا «إطلاق الأسلوب» مع جمالية أرسطية. لكن معاصري «فلوبير» لم يخطئوا في هذا «المطلق»: فهو لا يعني سُمُوَّاً رفيعاً بل تحللاً من أي نظام. إن «إطلاق» الأسلوب هو أولاً تدمير أي تراتب يحكم ابتكار المواضيع وتركيب الأفعال وتوافق العبارات. وحتى في تصريحات الفن للفن، يجب أن نقرأ صيغةً لمساواةٍ جذرية. وهذه الصيغة لا

تقلب قواعد الفنون الشعرية فحسب بل تقلب نظاماً كاملاً للعالم، ومنظومة كاملة من العلاقات بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق القول. إن إطلاق الأسلوب هو الصيغة الأدبية لمبدأ التساوي الديمقراطي. وهو يتوافق مع تدمير التفوق القديم للفعل على الحياة، ومع التقدم الاجتماعي والسياسي للبشر أياً كانوا، للبشر المنذورين لتكرار الحياة المجردة وإعادة إنتاجها.

يبقى أن نعلم كيف نفهم هذا «الارتقاء» الديمقراطي للحيوات أياً كانت المرتبط مع «حيادية» الكتابة. إن نقاد «فلوبير» قد استنبطوا نظريةً لذلك. فالديمقراطية بالنسبة إليهم تتحلل إلى شيئين: نظامِ حُكْمٍ يرون فيه «طوباويةً» ذاتيةَ التدمير، و«تأثيرٍ اجتماعيٍ» وطريقةٍ لوجود المجتمع المتسم بالمساواة بين شروط وطرق العيش والشعور. وإذا كانت الديمقراطية السياسية محكومة بموت طوباويتها، فإن هذا السياق الاجتماعي ــ الذي يحتويه ويديره في الغالب أناسٌ شرفاء ــ لا يمكن إعاقته، ولا يمكن له إلا أن يضع دمغته على الكتابات. ولذلك فهناك نقادٌ لم يتوانوا من جهة أخرى عن تصحيح «فلوبير»، وإظهار، كما فعل «فولتير» بخصوص «كورناي»، ما هي المواضيع التي كان عليه أن يختارها وكيف كان عليه أن يعالجها. وقد فسروا لقرائهم على العكس من ذلك لماذا كان «فلوبير» محكوماً لاختيارها ولمعالجتها على ذلك النحو. وكانوا يحتجون بالقيم الضائعة، لكن احتجاجهم نفسه قد ظهر في إطار أنموذجٍ جديد يجعل من الأدب «تعبيراً عن المجتمع»، وفعلَ القوى غير الشخصية التي تفلت من إرادة الفاعلين. ولكن من المحتمل أن قدرهم كأناس شرفاء بخصوص «السيل الديمقراطي» كان يخفي عنهم الديالكتيك المعقد الذي أوجدته الفكرةُ القائلة بأن الأدبَ تعبيرٌ عن المجتمع. إن الرجوع الشامل إلى حالة المجتمع يخفي في الحقيقة النزوع الذي يوحد ويعاكس في آن واحد ما بين المبدأ الديمقراطي وممارسة نظام جديد للتعبير.

ذلك أن الديمقراطية لا تحدِّدُ بذاتها أيَّ نظامٍ معيّن للتعبير. فهي تقطع بالأحرى أي منطق محدد للعلاقة بين التعبير والمحتوى. إن مبدأ الديمقراطية ليس تمهيداً – واقعياً أو مفترضاً – للشروط الاجتماعية؛ فهو ليس شرطاً اجتماعياً بل قطيعةً رمزية: القطيعة مع نظام محدد من العلاقات بين الأجسام والكلمات، بين طرق الكلام وطرق الفعل وطرق الوجود. وبهذا المنحى يمكننا أن نعارض ما بين «الديمقراطية الأدبية» والنظام التمثيلي التقليدي. فهذا الأخير كان يربط فكرةً ما عن الكلام مع تفوق الفعل على الحياة. وهذا ما لخَّصه «فولتير» عندما تذكر بحسرة جمهور «كورناي». وقد فسَّر ذلك في أن الكاتب المسرحي يكتب لجمهور يتكوَّن من الأمراء والجنرالات والقضاة والوعّاظ. فهو يكتب بالإجمال إلى جمهور من الناس الذين يفعلون عبر الكلمة. فأن تكتب في النظام التمثيلي يعني في حقيقة الأمر أنك تتكلم أولاً. إن الكلام هو فعل الخطيب الذي يقنع مجلساً أو القائد الذي يستحث جنوده أو الواعظ الذي يرقى بالنفوس. إن القدرة على صنع الفن بالكلمات كان مرتبطاً بقدرة تراتب الكلام، وقدرة علاقةٍ يحكمها توجيه الخطاب بين أفعال الكلام ومستمعين محدَّدين، كان لا بد لأفعال الكلام هذه من أن تحدث فيهم تأثيراً في تعبئة الأفكار والانفعالات والطاقات. كان «فولتير» يرثي اضمحلال هذا النظام. ذلك أن جمهور تراجيدياته لم يكن جمهور «كورناي». فهو لم يعد جمهوراً من القضاة والأمراء والوعاظ. بل هو مجرد «عدد من الشبان والشابات»(١). أيْ أيَّ شخص كان، فلا شخصية متميزة، ولا أية سلطة اجتماعية تضمن قوة الخطاب.

وهكذا، بل أكثر من ذلك، كان الجمهور الذي قرأ روايات «بلزاك» أو «فلوبير». إن الأدب هو هذا النظام الجديد لفن الكتابة حيث يمكن للكاتب أن يكون أياً كان وللقارئ أن يكون أياً كان. وبذلك يمكن أن تُقارَن جُمَلُ الكاتب

---

(١) فولتير، شروحات عن كورناي، الأعمال الكاملة، أكسفورد، مؤسسة فولتير، ١٩٧٥، الجزء ٥٥، ص ٨٣٠ - ٨٣١.

بأحجارٍ صماء. وهي صماء بالمعنى الذي ميَّز فيه أفلاطون بين «رسوم الكتابة الصامتة» والكلمة الحية التي يضعها المعلم كبذرة مآلها أن تنمو في ذهن التلميذ. إن الأدب هو سيادة الكتابة والكلمة التي تجري خارج أي علاقة موجَّهة محدَّدة. كان أفلاطون يقول إن هذه الكلمة الصامتة سوف تدور يميناً ويساراً من دون أن تعلم إلى من يجب أن تتكلم وإلى من يجب ألا تتكلم. وينسحب ذلك على هذا الأدب الذي لم يعد يتوجه إلى جمهور محدد يشترك في الموقع نفسه من النظام الاجتماعي ويستخلص قواعد منظَّمَة في التفسير وصيغ التحسس. وعلى غرار الرسالة الشاردة التي أعلنها الفيلسوف، يجري هذا الأدب من دون مخاطَبٍ محدد، ومن دون معلِّمٍ يرافقه، تحت شكل هذه الكراسات المطبوعة التي تذهب في كل مكان، من قاعات المطالعة إلى المعروضات في الهواء الطلق، وتعرض مواقفها وشخوصها وعباراتها للاستخدام الحر لكل من يريد أن يمتلكها. ويكفي من أجل ذلك معرفة قراءة المطبوع، وهذه قدرةٌ حَكَمَ عليها وزراءُ ملكيات جباية الضرائب أنفسهم بضرورة نشرها لدى الشعب. وفي هذا تكمن ديمقراطية الكتابة: إن صمتها المثرثر يلغي التمايز بين أناس الكلمةِ الفعل وأناس الصوت المتألم والصارخ، بين هؤلاء الذين يؤثِّرون وهؤلاء الذين لا يفعلون سوى أن يعيشوا. إن ديمقراطية الكتابة هي نظام الرسالة الحرة التي يمكن لكل واحد أن يضعها في حسابه، إما لينتحل حياة أبطال الرواية أو بطلاتها، أو ليجعل من نفسه كاتباً، أو ليشترك في مناقشة الشؤون العامة. إن الأمر لا يتعلق بتأثير اجتماعي لا يقاوَم، بل يتعلق بقسمة جديدة للمحسوس، وبعلاقة جديدة بين فعل الكلمة، والعالم الذي تمثله، وقدرات أولئك الذين يسكنون هذا العالم.

لقد أراد التاريخ البنيوي أن يشيد الأدب على خصوصية مميزة وعلى استخدام خاص للكتابة أطلق عليه اسم «الأدبوية» littérarité. لكن الكتابة ليست مجرد اللغة التي تُرَدُّ إلى ماديتها الدالة. إن الكتابة تعني نقيض أي

خصوصية لغوية، إنها تعني سيادة عدم الخصوصية. إذا أردنا إذن أن نطلق اسم «الأدبوية» على نظام اللغة الذي يجعل الأدب ممكناً، فيجب أن ندركها على النقيض من الرؤية البنيوية. إن الأدبوية التي جعلت الأدب ممكناً بوصفه شكلاً جديداً لفن الكلام ليست أية خصوصية مميزة للغة الأدبية. بل على العكس من ذلك هي الديمقراطية الأصيلة للرسالة التي يمكن لكل واحد أن يستحوذ عليها. إن المساواة بين المواضيع وصيغ التعبير التي تحدد الأدب الجديد ترتبط بقدرة الاستحواذ عليها من أي قارئ كان. إن الأدبوية الديمقراطية هي شرط الخصوصية الأدبية. لكن هذا الشرط يهدد بتخريبها في الوقت نفسه، لأنه يعني غياب أي حد فاصل بين لغة الفن ولغة الحياة، أياً كانت. وللرد على هذا التهديد بالزوال المتلازم مع سلطة الأدب الجديدة، فقد توجب على سياسة الأدب أن تنشطر. لقد أُرغمت على أن تكسر هذه الصلابة فتفصل الكتابة الأدبية عن الأدبوية التي هي شرطها. ولم يكن من المجَّان أن صوَّر الأدبُ المطلَقُ في الغالب شقاء هذا أو هذه ممن أفرطوا في قراءة الكتب وممن سعوا لتحويل كلمات وقصص الكتب لتصبح مادة حياتهم الخاصة: «فيرونيك غراسلن»، «روي بلاس»، «إيما بوفاري»، «بوفار وبيكوشيه»، «جود» الغامض، والكثير من شخصيات هذه الأدبوية التي تدعم إطلاق الأدب وتخربه في الوقت نفسه. لكن الأمر لا يمكن تسويته فقط عبر مغزى الحكاية التي تُظْهِرُ الشقاءَ الذي ينتظر أولئك الذين لعبوا مع الكلمات الجاهزة. ذلك أن الأدب يضع مقابل نهب الأدبوية الديمقراطية قوةً أخرى للدلالة ولفعل اللغة، وعلاقةً أخرى للكلمات والأشياء التي تمثلها والمواضيع التي تحملها. وبالاختصار إحساساً آخر وطريقةً أخرى في ربط قوة العاطفة الحساسة مع قوة الدلالة. وبناء على ذلك مجتَمَعاً للحواس والمحسوس، وعلاقةً أخرى للكلمات بالكائنات، وعالماً مشتركاً آخرَ، وشعباً آخرَ أيضاً.

إن ما يضعه الأدب مقابل أفضلية الكلام الحي الذي يوافق في النظام التمثيلي أفضليةَ الفعل على الحياة هو كتابةٌ يُنظر إليها على أنها آلة في سبيل

جعل الحياة ناطقة، كتابةٌ أكثر صمتاً وأكثر بياناً من الكلام الديمقراطي في آن واحد: كلام مكتوب على جسم الأشياء، مأخوذة من ميول أبناء وبنات العامة، لكنها كلمة لا ينطق بها أحد ولا تتفق مع أية إرادة دالة، بل تعبر عن حقيقة الأشياء بالطريقة التي تحمل فيها الأحافير والتشققات تاريخها المكتوب على الأحجار. هذا هو المعنى الثاني لـــ «تحجر» الأدب. قد تكون جمل «بلزاك» و«فلوبير» أحجاراً صامتة. لكن أولئك الذين نطقوا بهذا الحكم كانوا يعلمون عبر تاريخ علم الآثار والمستحاثات وفقه اللغة أن الأحجار تتكلم أيضاً. صحيح أنها لا تتمتع بالصوت مثل الأمراء والجنرالات والخطباء. لكنها تتكلم أفضل منهم، فهي تحمل على أجسادها الشاهد على تاريخها. وهذا الشاهد أكثر صدقاً من أي خطاب ينطق به الفم البشري. فهو حقيقة الأشياء في مقابل ثرثرة وكذب الخطباء.

إن العالَم التمثيلي التقليدي كان يربط الدلالة بإرادة تتوخى الدلالة. فكان يصنع منها علاقةً موجَّهةً بصورة جوهرية: علاقة إرادة مؤثرة مع إرادة أخرى إذ تريد الأولى أن تؤثر في الثانية. وإن هذه القدرة للكلمة الفاعلة هي ما كان الخطباء الثوريون قد أسقطوها من النظام التراتبي للبلاغة التقليدية عبر خلق استمرارية بين بلاغة الجمهوريات القديمة وبلاغة الثورة الجديدة. أما الأدب فهو يستخدم نظاماً جديداً للدلالة. فالدلالة لم تعد علاقة إرادة بإرادة أخرى. بل هي علاقةُ علامةٍ بعلامةٍ أخرى، علاقةٌ مدونةٌ على الأشياء الصامتة وعلى جسم اللغة نفسه. إن الأدب هو نشر وفك رموز هذه العلامات المكتوبة حتى على الأشياء. والكاتب هو عالم الآثار أو الجيولوجي الذي يجعل شواهدَ التاريخِ المشتركِ الصامتةَ تتكلم. هذا هو المبدأ الذي تستخدمه الرواية التي تدعى واقعية. إن مبدأ هذا الشكل الجديد الذي يفرض الأدبُ سلطانَه من خلاله ليس البتةَ كما يقال عادةً نقلَ الوقائع كما هي في حقيقتها. إنه نشر نظام جديد من التطابق بين مدلولية الكلمات ومرئية الأشياء، إنه

إظهار الواقع النثري مثل نسيج واسع من العلامات يحمل تاريخاً مكتوباً لعصرٍ أو حضارةٍ أو مجتمع.

في بداية رواية «**إهاب الحبب**»، يقود «بلزاكُ» البطلَ «رافائيل» إلى محلٍ لبيع العُتَق. في هذا المحل، تختلط الأشياء من جميع العصور وجميع الحضارات، مثلما تختلط أدوات الفن والدين أو الترف والحياة العادية، فتبدو التماسيح والقرود والثعابين المحشوة كأنها تبتسم على زخارف زجاج الكنائس أو كأنها تريد أن تعضَّ التماثيلَ النصفية. إناءٌ من «سيفر» يجاور أبا هولٍ مصري، السيدة «دو باري» تنظر إلى غليون هندي، ومنفاخ يقلع عين الإمبراطور «أوغوست». يقول «بلزاك» إن هذا المحل الذي يختلط فيه كل شيء يشكل قصيدة لا نهاية لها. إن هذه القصيدة مزدوجة: فهي قصيدة المساواة الكبرى بين الأشياء النبيلة أو المبتذلة، والقديمة أو الحديثة، وتلك التي تستعمل للتزيين أو الاستخدام المفيد. لكنها على العكس من ذلك أيضاً عرضٌ لأشياء هي في الوقت نفسه أحافير عصرٍ ما أو هيروغليفيات حضارةٍ ما. ويسري الأمر نفسه على مجاري باريس التي وصفها «هوغو» في رواية «**البؤساء**». يقول «هوغو» إن المجرور هو «حفرة الحقيقة» حيث تسقط الأقنعة وتتساوى علامات العظمة الاجتماعية مع نفايات الحياة أياً كانت. فمن جهة كل شيء يسقط هنا في حيادية المساواة، ولكن يمكن لمجتمع بكامله أن يقرأ نفسه على حقيقته عبر النفايات التي يضعها باستمرار في أعمق أعماقه.

وكان «بلزاك» قد أشار إلى أصل حقيقة الحياة هذه التي وضعها الأدب في عصر الرومانسية على النقيض من مشابهة الواقع التي تَمَيَّزَ بها الشعر والبلاغة التقليديان، عندما دسَّ مقابلةً بين نوعين من الشعر في وصفه للمحل العجيب: الشعر المصطنع، شعر شاعر الكلمات، مثل «بايرون»، الذي يعبر بالشعر عن العذابات الداخلية واضطرابات العصر، والشعر الجديد الحقيقي، شعر الجيولوجي، مثل «كوفييه»، الذي يعيد بناء مدن من خلال بعض

الأسنان، ويعيد إسكان الغابات من خلال سرخسٍ مطبوعٍ على لقيا حجرية أو يعيد تشكيل أصول الحيوانات الضخمة انطلاقاً من عظمة فيلٍ محمود منقرض. إن حقيقة الأدب تندرج في السبيل الذي فتحته العلوم التي تجعل البقايا الميتة تتكلم: لقى عالم المستحاثات، تضاريس أو أحجار الجيولوجي، أطلال عالِم الآثار، ميداليات ونقوش عالِم العتق، مقتطفات عالِم اللغة. إنها تجعل المجتمع الجديد يعترف بحقيقته على غرار العلماء الذين سعوا لاستعادة حقيقة حياة الشعوب القديمة أو لانتزاع سر عصور التاريخ الأولى من الطبيعة الصامتة. إن هذا النمط من الحقيقة هو ما يضعه الأدب الناشئ في آن واحد مقابل المبادئ التراتبية للتقليد التمثيلي وديمقراطية الرسالة الشاردة التي لا قانون لها.

وهذا يعني أنه يضع مقابل شعب الديمقراطية وأمراء الأمس شعباً آخر هو الشعب الذي خلقه علماء اللغة والعتق والآثار ضدَّ فنِّ شعر أرسطو واليونان التي أصبحت مألوفة في قرن لويس الرابع عشر. وإن قيامه بقلب العقلانية التمثيلية يتضح في تعميق الثورة التي قام بها «فيكو» في استنتاج شخصية هوميروس «الحقيقية»: هوميروس الشاعر الذي كان على النقيض من أي منطق تمثيلي لأنه لم يكن مبدعَ قصصٍ وشخصياتٍ وعباراتٍ بل صوتُ شعبٍ لا يزال في طفولته غير قادر على تمييز الخيال القصصي أو العبارة العادية للاستعارة الشعرية. إن المثال الأعلى في الأدب، أبعد من مشابهة الواقع والتوافقات المرفوضة، هو هذا التطابق الفوري بين الشعري والنثري.

إن النقلة لا تتم مع ذلك من تلقاء نفسها. لأن جميع أولئك الذين حلموا في العصر الرومانسي بهذا التطابق بين الفن والحياة العادية قد قاموا بذلك على صيغة الحنين إلى فردوسٍ مفقود. فكان هذا الشعر «الساذج» تعبيراً عن عالمٍ لا وجود فيه للشعر بوصفه نشاطاً منفصلاً، حيث لا وجود فيه حتى لمنطق دوائر الأنشطة. بل كان التعبير عن حضارة، لا تتعارض فيها الحياة

الخاصة مع الحياة العامة، وتتطابق فيها العبادة الدينية مع تمجيد المواطنة الجمعية، ولا ينفصل تاريخ الأجداد عن تاريخ الآلهة الميثولوجية، حيث كان النحت والموسيقى والمسرح والرقص وظائفَ من وظائف الحياة الجماعية، وحيث كان الإسهام في الحياة العامة يتم من خلال التمارين الرياضية كما كان يتم من خلال تعلُّمِ العزف على القيثارة. والحالة هذه فإن شروط الشعر هذه بوصفه تعبيراً عن الشعب قد زالت كلها من الحضارة الحديثة. لا بل كانت هذه الحضارة تتحدد عبر خصائص مضادة تماماً. إن العقل التحليلي الذي فيها يفصل منطق الأسطورة عن القصة الخيالية أصبح يعبر عن عالم تنفصل فيه الوظائف حيث لم تعد الدولة تقوم على الأنساب الإلهية بل على الحاجات المنطقية لإدارة الشعوب، وحيث القوى الصناعية انتزعت من الحوريات وآلهة الريف طبيعتَها، وحيث قوانين القيمة التجارية أزاحت القيم الأخرى إلى دائرة السلوكيات الفردية، وحيث يعمل الفن من أجل متعة الهواة وليس من أجل تمجيد الحياة الجماعية، وحيث يجنح الدين لأن يصبح حبيسَ القلب. إن مركز ثقل هذا العالم أقرب إلى الشمال حيث الشروط المناخية تشجع التقوقع في المنـــزل وإقامة حياة خاصة تكتفي بذاتها بحيث تتكفئ عن الحياة العامة.

من ذلك استنتجت العقولُ النيِّرة في العصر الرومانسي أن الشعر الجميل القديم، الشعر «الساذج» الذي يقوم على شاعرية الحياة نفسها لم يعد ممكناً، لأن نثر المصالح المادية والإدارة والفكر العلمي قد استبعدت نهائياً التواشج القديم بين الشعر والميثولوجيا والحياة الجماعية. ومع «هيجل»، أكدت [هذه العقول](١) أن الفن والشعر بوصفهما صيغتين للتعبير عن الحياة الجماعية قد أصبحا من الماضي. ومع «شيلر» و«مدام دو ستايل»، صرَّحت أن على شعر المستقبل أو الأدب الجديد أن يسير على النقيض من أي عودةٍ حالمةٍ لماديةٍ مفقودة، وأنه ينبغي عليه أن يكون طليعةَ حركةٍ تذيب المكونات

(١) سأدرج في هذا الكتاب على إضافة بعض الكلمات بين معقفين على هذا النحو [ ] بغية توضيح العبارات التي قد تبدو ملتبسة في النص العربي (المترجم).

الشعرية القديمة في مجرى الفكر الذي يدخل فيه، ويستكشف ميدانه الخاص، فيسهم على هذا الأساس في معركة الأفكار. هكذا فهمت «مدام دو ستايل» الديمقراطية الأدبية الجديدة: سوف يجد الأدب ميدانه المفضل في رصد الحياة الداخلية التي ستتسع وتتعمق منذئذ لأنها لا تنحصر في المكوِّن الذكوري والنبيل للإنسانية. كما ستجده في مجال الأفكار المجردة التي أدرك معاصروها أن تقدُّمَها يهمُّ الجميع.

هذا هو التشخيص الذي يحمله العمل الذي اعتمد كلمة أدب عام ١٨٠٠. والحال هذه، فإن مستقبل الأدب لم يثبت هذا التشخيص. مما لا شك فيه أن الأحلام بيونان جديدة أو بالعصور القديمة والأساطير البديلة التي يمكن طلبها من «رومانسيرو» و«مزمار الطفل العجيب» والحكايات الشعبية والكهنة الغاليين والشهداء المسيحيين والعصور الوسطى قد اندثرت. وهذه هي النقطة المهمة: إن الرد على التشخيص الذي يقطع بين نثر العالم الحديث والشعر القديم المطابق لنسيج الحياة الجماعية لم يأت من جهة الأعمال القديمة والأساطير أو الآداب الشعبية البديلة، بل جاء من صلب ما بدا أنه يرفض الشعر القديم: نثر المدينة الحديثة والواجهات المغلقة والحيوات المتقوقعة، وأيضاً نثر معابد الذهب والبضاعة أيضاً، ونثر دياميسها المظلمة وكهاريزها القذرة.

هذا هو الدرس الذي يقدمه بلزاك إلى القارئ وإلى الشاعر الريفي «لوسيان دى روبمبريه» في كتابه «**أوهام ضائعة**». فهذا الشاعر عرف عندما أتى إلى عاصمة الذوق أنها عاصمة التجارة فعلاً، وأن الشعر خاضع لقوانين صناعة الأدب ولأهواء الصحافة المتاجَر بها. ينبغي عليه إذن أن يبيع ديوانه «**زهور الربيع**»، وهو ثمرة إلهامه الشعري المثالي، إلى مكتبات «جاليري دو بوا» في حي «باليه روايال» القصر الملكي، وهي نوعٌ من معسكرٍ قذر يقع إلى جانب البورصة ومرتع من مراتع الدعارة. لكن هبوط الشاعر هذا إلى الجحيم حيث تباع الأفكار والأجساد هو بالنسبة للقارئ فرصةٌ ليكتشف شعراً

مختلفاً عن «سونيتات» لوسيان. وهذا «القصر العجيب» بجدرانه الكلسية المغسولة و«جبصينه» المرمَّم ولوحاته القديمة ولافتاته العجيبة، هذه العرائش التي تنمو فيها «المنتجات الأكثر غرابةً من نباتاتٍ لا يعرفها العلم»، حيث تختلط ورود البلاغة في ورق الجريدة بورود شجيرات الورد، وتزهر الإعلانات في الأوراق، وتخنق بقايا الموضة نموَّ النباتات. محلات مصممي الأزياء هذه «المليئة بالقبعات العجيبة»، و«هذه الأودية من الطين الجاف»، وهذه «الواجهات الزجاجية التي لوثها المطر والغبار»، و«هذه الجمهورية المصنوعة من ألواح خشبية جففتها الشمس وأضرمتها الدعارة» حيث يمشي رجال البورصة والسياسيون والصحافيون والعاهرات، إن كل هذا يشكل «قصيدةً سافلة»(١). لكن هذه القصيدة السافلة التي تقوم على الخلط بين الأجناس والأنشطة والأعمار هي بالضبط الشكل الحديث لهذه القصيدة المتأصلة في عالمٍ معيشٍ تم البوح بسره المفقود. ليس صحيحاً أن العالَمَ الحديث هو عالَمُ العقل الرمادي الذي يتصف به العلماء والإداريون والتجار. إنه عالَمٌ يختلط فيه كل شيء، ويتساوى فيه ديكور البضاعة مع كهفٍ عجيب، وتصبح كلُّ يافطةٍ فيه قصيدةً ورمزاً لعالمٍ معيش، وكلُّ كرَّاسةٍ دعائيةٍ نباتاً مجهولاً، وكلُّ نفايةٍ منجماً للحظةٍ حضارية، وكلُّ طللٍ صرحاً أثرياً لمجتمع. إن العالَمَ الحديثَ هو كومةٌ ضخمةٌ من الأطلال والسكان تتجدد باستمرار، وهو قطعةُ قماشٍ هيروغليفيةٌ كبيرةٌ تُقرأ على الجدران. وإن الحاضرة القديمة المثالية حيث الحياة في وضح النهار، وحيث وضعيات الأجساد في ميادين الرياضة، وحيث ثنايا الملابس تُوْضَعُ سلفاً في خدمةِ إزميلِ النحات وأُبَّهَةِ الأعياد، تجد معادلها المعكوس في هذا العالم حيث يختلط الداخل مع الخارج مثلما يختلط الجديد مع القديم وتختلط دلالات الحياة العادية مع دلالات الحياة

---

(١) أونوريه دو بلزاك، أوهام ضائعة، طبعة قدم لها موريس مينـــار، ١٩٨٣، ص ٢٠٩ - ٢١٤.

الشعرية. إن ركام الحياة يخفي قوةً لغوية وعقلية تتجاوز كثيراً منطق الأفعال القديم. فأيُّ حسابٍ لفصول الدراما، وأيُّ تمزقٍ داخليٍ لبطلٍ تراجيدي، يستطيع أن يعادل تماماً القوَّةَ اللغوية المعروضة في محلات «جاليري دو بوا»، بل الموجودة في قبعة وسترة ابن العم «بونس»؟

يجب أن نتعمق بصورة خاصة إذن في الفكرة البسيطة التي تقول إن الأدب تعبيرٌ عن المجتمع «الديمقراطي». إن الإسراف في الوصف الروائي يعبر عن شيءٍ مغايرٍ للحمَّى الاستهلاكية الديمقراطية المزعومة. فالناس لا يستهلكون في محلات «بلزاك» التجارية: بل يقرأون فيها أعراضَ أزمنةٍ جديدة، ويتعرفون فيها على حطام عوالم منهارة، ويجدون فيها ما يعادل الآلهة الميثولوجية الميتة. إن العالَم الحديث الذي ترمز إليه هو نسيجٌ واسعٌ من الدلالات والأطلال والمناجم التي تشبِّه الشعر الجديد وقصيدة النثر بعمل علماء اللغة والآثار والجيولوجيا. لكنه عالَمٌ سكنت فيه من جديدٍ مخلوقاتٌ عجيبةٌ استقرت خلف جميع الواجهات أو لبدت وراء جميع أبواب العربات، إنها آلهة جديدة للأرض والجحيم. فالأدب هو معرفة المجتمع وخلق ميثولوجيا جديدة بصورةٍ لا تنفصم مطلقاً. وانطلاقاً من ذلك تتحدد هوية الشعر والسياسة. وإن نظام الدلالة الجديد الذي يجرِّد إرادة المعنى والكلام الفاعل من مزاياهما يحدد مسافةً فاصلةً أيضاً عن المشهد السياسي الديمقراطي. وفي الواقع إن هذا المشهد يتكون فعلاً بسهولة عبر انزياح الكلمات والجمل والصور من النصوص الأصيلة والبلاغة المسيطرة. وبمقابل هذا الإخراج الديمقراطي، يتعارض الأدب مع سياسة أخرى يقوم مبدؤها على وسم ضجيج خطباء الشعب الذين ترَبُّوا على البلاغة القديمة بالتفاهة، كما يقوم على التخلي عن مشهد الكلمة التي تنطقها الأصوات من أجل فك رموز الشهادات التي يقدمها المجتمع نفسه، ومن أجل نبش الشهادات التي يطمرها في أعماقه المظلمة بلا قصد ولا دراية منه. فعلى النقيض من مشهد الخطباء الصاخب يأتي السفر إلى الاغوار التي تحوي الحقيقة الخبيئة.

إن سياسة الأدب هذه، البديلة لسياسة مقاتلي «الجمهورية»، مصوَّرة تماماً في رواية «**البؤساء**» عندما غادر «جان فالجان» المتراس، حيث مات «أنجورلا» وأصدقاؤه، ليغوص مع جسد «ماريوس» الجريح في أعماق الكهريز، حيث يدل مزيج الجثث من العظمة والبؤس، والأبهة الاجتماعية والخدعة المسرحية، على مساواةٍ أخرى بلغة أخرى. أجل إن الروائي متعاطف مع الجمهوريين الذين ماتوا من أجل مُثُلهم. لكن منطق الرواية نفسه يواجههم بشعب آخر، ونظام لغوي آخر، ومجموعة آخرى من الأحياء الموتى. وبالطريقة ذاتها، كتب «ميشليه» كتاب «**تاريخ الثورة الفرنسية**». فعندما وصف عيد الاتحاد في مدن وقرى فرنسا، ذكر الشهادات التي كتبها خطباء المكان بصورة حماسية. لكنه لم يورد أياً من تلك الشهادات. والسبب واضح: إن بلاغة القرية الجمهورية مصنوعة من كلامٍ وصورٍ مقتَبسةٍ من بلاغة خطباء العاصمة التي تقتبس بدورها من البلاغة القديمة التي تم تعلُّمُها في مدارس الحقبة الملكية. لقد استبدل بصوت الاقتباس هذا، صوتِ مقاتلي الجمهورية، صوتاً آخرَ، هو صوتُ الجمهورية بالذات، كمعادل للأجساد والدلالات. لقد أظهر لنا إذن ذاك الذي يتكلم في كتابات خطباء القرى، ألا وهو صوت الأرض والحصاد، ومعارك الأجيال. إن «ميشليه» جمهوريٌ متحمس. لكنه جمهوريٌ ينتمي إلى عصر الأدب، وفي عصر الأدب تتحدث الأشياء الصامتة عن الجمهورية على نحو أفضل مما يتحدث الخطباء الجمهوريون.

لا توجد إذن سياسةٌ واحدةٌ للأدب. فهذه السياسة مزدوجة على الأقل. إن «التحجر» الذي يعيبه على الأدب الجديد نقادُ القرن التاسع عشر الرجعيون ونقادُ القرن العشرين التقدميون في آن واحدٍ هو في الواقع تشابك منطقين. فهو من جهة يدل على انهيار منظومة الفوارق التي ترد النماذج إلى التراتبيات الاجتماعية، ويحقق المنطق الديمقراطي في الكتابة من دون معلِّمٍ ولا مخاطَب، وقانون مساواة جميع الأفراد وأهلية جميع العبارات، هذا القانون

الذي يدل على تواطؤ الأسلوب المطلق مع قدرة أيٍ كان على أن يستحوذ على أي كلماتٍ أو جملٍ أو قصص. لكنه من جهة أخرى يضع مقابل ديمقراطية الكتابة شعراً جديداً يخلق قواعد أخرى للمعادلة ما بين مدلولية الكلمات ومرئية الأشياء. إنه يشبِّه هذا الشعر بالسياسة أو بما وراء السياسة métapolitique، إذا كان من الصحيح أن ندعو بما وراء السياسة هذه المحاولة في استبدال المشاهد والأقوال السياسية بقوانين «مشهدٍ حقيقيٍ» يؤسس لها. وهذا ما فعله الأدب تماماً، إذ ترك ضجيج المشهد الديمقراطي إلى الخطباء، لكي يسافر إلى أعماق المجتمع، عبر خلقه لهذا التفسير للجسم الاجتماعي، وهذه القراءة لقوانين عالمٍ من كومة الأشياء المبتذلة والكلمات التافهة التي تَقَاسَمَ إرثَها علمُ التاريخ والاجتماع الماركسيان والعلم الفرويدي. عندما يدعو ماركس القارئَ لكي يغوص معه في جحيم الإنتاج الرأسمالي كما يبديه العلمُ مختبئاً تحت تفاهة التبادل التجاري، فإن مرجعه النصي مقتبسٌ من «الكوميديا الإلهية» لدانتي. في حين إن الحركة التفسيرية التي يحققها مقتَبَسةٌ من «الكوميديا البشرية» لبلزاك. إن البضاعةَ مشهدٌ خارق، شيءٌ يبدو في ظاهره بسيطاً جداً لكنه يبدو في جوهره مثل علاقةٍ من الفويرقات اللاهوتية: إن هذا المبدأ من العلم الماركسي ينحدر بصورة مباشرة تماماً من الثورة الأدبية التي حادت عن منطق الأفعال المنوطة بأهدافها العقلانية حسبما يزعمون، نحو عالم الدلالات الكامنة خلف التفاهة الظاهرة. لا بل اقتبس منها مبدأه الأكثر مفارقة: فمن أجل فهم قوانين عالمٍ ما، لا يكفي أن نبحث عنه في الأشياء المبتذلة فحسب، بل يجب أن نرد لهذه الأشياء المبتذلة مظهرَها الفائق الخارق كي نرى ظهور الكتابة التي ترمز لآلية عمل المجتمع. ولذلك سيستطيع «فالتر بنيامين» فيما بعد أن يلجأ إلى النظرية الماركسية الصنمية ليشرح الصورة «البودليرية» من خلال الصورة الخارقة للبضاعة و«طبوغرافيا» الأروقة الباريسية. ذلك أن تسكع «بودلير» نجده في «المحل التجاري – المغارة» البلزاكي أكثر مما نجده في أروقة الشوارع الباريسية

الكبرى، ذلك المحل الذي ستتشكل نظريةُ الصنميةِ مفهومَه، والذي سيلازم الأحلام السريالية لآراغون، المتأثر بـــ «بنيامين» مباشرةً، والذي تُعَمِّقُ نزهتُه المبهورةُ في رواق «الأوبرا»، أمام محلِّ خيزرانٍ قديمٍ، الوصفَ الخارقَ لجاليري «دو بوا» ومحلات مصممي الأزياء التي تبيع القبعات الغريبة. ولا يتعلق الأمر هنا بتأثير كاتبٍ في كاتبٍ آخر، بل يتعلق بالنمط الشعري والميتاسياسي الذي أوجده الأدب على هذه الصورة، والذي تدين له علومنا الإنسانية والاجتماعية بقسمٍ كبيرٍ من طرقها في التفسير.

إن التواطؤ المذكور أعلاه بين نقاد القرن العشرين الماركسيين ونقاد القرن التاسع عشر الرجعيين يجب أن يُرَدَّ إلى إطار أوسع. إن إمكان التشخيصين المتعاكسين حول «سياسة» الأدب يندرج هو نفسه في الأطر التفسيرية التي صاغها هذا الأدب الذي أراد أن يكون مع هوغو «تاريخاً للأخلاق» ومع بلزاك «أركيولوجيا الأثاث المجتمعي». لقد اعتقد نقاد القرن العشرين باسم العلم الماركسي أو الفرويدي وعلم الاجتماع أو تاريخ المؤسسات والذهنيات، تصويبَ السذاجة الأدبية وتبيانَ خطابها اللاواعي، عبر إظهار كيف ترمز التخيلات، بلا قصدٍ منها، إلى قوانين البنيان الاجتماعي وحالة صراع الطبقات وسوق البضائع الرمزية، أو إلى قوانين بنية الميدان الأدبي. لكن النماذج التفسيرية التي استخدموها لإظهار حقيقة النص الأدبي هي النماذج التي صاغها الأدب نفسه. إن تحليل الوقائع العادية كخوارق تشهد على الحقيقة المستورة للمجتمع، والإفصاحَ عن حقيقة السطح عبر السفر إلى الأعماق وعبر توضيح النص الاجتماعي اللاواعي الذي تنفك رموزه فيها، إن هذا النمط من القراءة التشخيصية هو اختراعٌ خاص بالأدب. إنه صيغة الإدراك ذاتها التي ترسخت حداثته فيها، والتي نقلها إلى علوم التفسير التي اعتقدت، عبر إعادة تطبيقها عليه، أنها تجبره على الاعتراف بحقيقته المستورة.

إن ما يجعل هذه الإحالات للمرسِل سهلةً وتافهةً، ليس كون الأدب قد زوَّدهم من تلقاء ذاته بالترسيمات الفكرية التي يزعمون هدايته بها، بل كونه لم ينتظر هؤلاء النقاد كي يتشكك في علمه الخاص ويجعل منه موضوع التشخيص والمراجعة. لقد استوجبت فوضى محل العتق، أو نادي القمار، أو «جاليري دو بوا»، أو الجريدة، أن تعالَج لدى بلزاك على أنها قصيدة مفسِّرة. غير أن القصيدة المفسِّرة تُقرَأ بالمقابل على أنها تشخيص لحالة الجسم الاجتماعي. ثمة لغةٌ مسجَّلةٌ على الأشياء في كل مكان، وفي كل مكان فكرةٌ تعمل في جمودها نفسه. لكن هذا الإفراط في الكلمة والفكرة تُفَسَّرُ بدورها كدلالة على مرض عصرٍ ومجتمعٍ ما. إن الغزارة التفسيرية التي ظهرت أولاً كترياقٍ ضد الاستحواذ الديمقراطي الوحشي على الكلمات والجمل والقصص سرعان ما وجدت نفسها تُشَبَّه بالإفراط في الكلام. وهكذا حوَّل الأدب علمه التشخيصي إلى وفرة الدلائل وفك رموزها التي قام، هو نفسه، بضبط إيقاعها. هذا هو مبدأ الحركة المعاكسة التي لاحظها «سارتر» لدى معاصري «فلوبير»، والتي شبَّهها برغبة أرستقراطية في تشييد معبدٍ من الكلام المخصَّص للمثقفين حصراً. وقد توجب من أجل ذلك رؤيةُ العملية التي انقلب التفسير الأدبي على نفسه من خلالها، وحوَّلَ نشوةَ فكِّ الرموز لصالح الإفراط الديمقراطي في الكلمات والأفكار، ولاحظَ في «لغة الحياة» هذه خطراً على الحياة نفسها، حين وقف على النقيض من العقلانية التمثيلية للأفعال وإرادة القول. ولم يلخِّص أحدٌ هذا الانقلاب أفضل من «تين» في وصفه لمدينة خانقة مثقلة بالكلمات والأفكار المكثَّفَة:

على مقعد في لوكسمبورغ، تسمعون نقاشاً طبياً، وعلى زاوية هذا الرصيف جيولوجيٌ يروي لكم مكتشفات الحفريات الأخيرة. وهذا المتحف الطويل يجعلكم تجتازون التاريخ كله خلال نصف ساعة. وهذه الأوبرا التي يتم تكرارها ترميكم وسط أفكارٍ دَرَسَت منذ نصف قرن. وخلال ساعتين في صالون، تطوفون في ملخَّصٍ لجميع الأفكار البشرية [...]. ومن كل هذه

الأدمغة التي تَعُسُّ، تخرج الفكرة كالبخار، نستنشقها قسراً، تتلألأ في كل هذه العيون القلقة أو الشاخصة، وعلى هذه الوجوه الذابلة المليئة بالتجاعيد، وفي هذه الخطوات المسرعة أو الدقيقة؛ أما أولئك الذين يأتون للمرة الأولى فسيشعرون بالدوار، ذلك أن هذه الشوارع تتكلم كثيراً، وهذا الحشد المستعجل يركض باستمرار، هناك الكثير من الأفكار المعلَّقة في الواجهات، والمكدسة في المعروضات، والمنقوشة في صروح الأبنية الأثرية، والملصقة على الإعلانات، والمنسابة على سيماء الوجوه التي تقول بأنها مرتبكة ومقهورة(1).

لقد أخذ التقابل المتناظر إذن ما بين شروط الشعر القديم وشروط الأدب الجديد مظهراً مقلقاً يمكن أن يتلخص هكذا: إن ما يؤثر في الصحة الفردية والجماعية للعقول والأبدان، أي ما تم تمجيده منذ «وينكلمان» على أنه جوهر الفن الإغريقي، هو ركام المدينة الحديثة، وهو الغزارة في الكلام والأفكار، المسجَّلة على الأشياء التي تشوِّه الأجسادَ، وتأخذ الأدمغةَ في حمى دائمة. وهكذا تعقدت العلاقة بين الأدب والسياسة عقدةً أو عقدتين إضافيتين. وانتقل التباين الأدبي في واقع الأمر من فك رموز الدلالات نحو الإمساك بالشدَّة. وبما أن هذه الشدة هي شِدَّةُ الحمى التي يراها الأدب تفترس الجسد الاجتماعي، انفتح طريقان أمام الأدب. الطريق الأول أن يصبح نوعاً من طبٍ شيطاني، صانعاً فنّاً من طريقته في ضبط اندفاع الحمى، وتسعير نوباتها، ورنين موسيقاها. إن هذا الطب الشيطاني، الذي يستمتع، ويُمْتِعُ، بالمرض الذي يعرضه، هو الذي حدده «زولا» إذ قام بنقد قصة «**جيرميني لاسيرتو**» للأخوين «غونكور»، وهي قصة تلك السكِّيرة الشعبية الكامنة في شخصية خادمة طيبة القلب(2). إنه الطب الذي استخدمته قصيدة البضائع المعروضة

---

(١) «هيبوليت تين»، «بلزاك»، في مقالات جديدة في النقد والقصص، باريس ١٨٦٥.

(٢) «اميل زولا»، «أحقادي» الجزء الأول من الأعمال الكاملة، تقديم هنـري ميتـران، باريس، ٢٠٠٢، حتى ص ٦٥٤ - ٧٦٤.

في روايتي «قلب باريس» و «من أجل سعادة السيدات» –ولم تعد عبارة عن ركام خليط يمكن فكه عبر قراءة المدلولات، بل سيلاً من الاستهلاك حيث أصبحت برجوازياتُ باريس باخوسياتٍ[1] يتنافسن من أجل افتراس البضاعة المؤلَّهة، مع أن الكاتب الطبيب يشبه الفنان العارض الذي يزين بمعروضاته من الأجواخ البراقة والنقانق ذات الألوان النارية كاتدرائيةً تشع البضاعة فيها، حيث أصبح للشعب معبده الآن إلى جانب الكنيسة القوطية المهجورة. أصبح من الجائز له الآن أن يفكر في نفسه موضوعياً مثل شاعر «ديمقراطية» تُشَبَّه بالحمى الاستهلاكية الكبيرة أو الحكمة اللاواعية للركام الذي يدفع الجسم الاجتماعي نحو مستقبل مجهول.

وهكذا طُرِحَ توحيدٌ بين إيقاع الكتابة وإيقاع مرض اجتماعي – لعلَّه توحيدٌ مدعوٌ لكي يتبدّى على أنه صحة خارقة. ومقابل هذا الطب طبٌ آخر منشغلٌ بتمييز أنظمة الشدة. يتعلق الأمر إذن بتحديد صحةٍ مختلفةٍ للكتابة وبناء معادلةٍ خاصةٍ بها، معادلةِ الفردية الجديدة التي تم تشييدها من خلال هدم آلة الدلالة والإثارة أكانت فردية أو جماعية. وربما يكون هذا ما يرمز إليه في «**مدام بوفاري**» المشهد الشهير للجمعيات الزراعية حيث لا يصل الخطابان اللامعان - خطاب مستشار المحافظة وخطاب رودولف – إلى مبتغاهما إلا عبر الضياع في نقيضهما، أي في الهمس الحيادي للحياة غير الدالة: استرخاء ما بعد ظهر صيفي وخوار بهائم بالنسبة للأول، ورائحة فانيلا وزوبعة غبار تثيرها عجلات عربة الجياد بالنسبة للثاني. ومقابل الصمت المثرثر للرسالة وللكلمة المكتوبة على الأشياء والأجسام هناك نوعٌ ثالث من معادلة الكلمة والصمت: إنه تنفس الأشياء الناجية من إمبراطورية الدلالات. إن الكلمة الصامتة تصبح هنا الشِدَّةَ البحتةَ للأشياء غير العاقلة التي تقابل الانتشار الديمقراطي للرسالة التائهة والثرثرة التفسيرية لمجموع فك

1 . النساء اللواتي يسرن في موكب إله الخمر «باخوس» (المترجم).

رموز الدلالات. وهذا الشكل الثالث للكلمة الصامتة يحدد بنفسه شكلاً ثالثاً للديمقراطية. وهو ما يمكن تلخيصه في طُرفة «فلوبير» التي صرح فيها أنه كان يهتم بالفقير رث الثياب أقل مما كان يهتم بالقمل الذي ينهشه. ويمكننا أن نترجم ذلك بعبارات فلسفية مقتبسة من «ديلوز»: إن المساواة الروائية ليست المساواة الكتلوية للذوات الديمقراطية بل المساواة الجزيئية للأحداث الصغيرة، وللفردانيات التي لم تعد أفراداً، بل اختلافاتٍ في الشدة التي يشفي إيقاعُها البحثُ من كل حمى اجتماعية.

إن «التحجر» الأدبي لا يعود لأي ترسيمة بسيط للمعادلة بين شكل الكتابة والمحتوى السياسي، بل هو مصنوع من توازن ثلاثة أنظمة للتعبير تحدد ثلاثة أشكالٍ للمساواة. فهناك أولاً مساواة الذوات وقابلية أية كلمة أو أية جملة لتشكل نسيجاً لأية حياة. وهذه القابلية تسم التعاضد بين روائيي الكوميديا الإنسانية أو «أخلاق الريف» وبين شخصياتهم، وتحدد قدرةَ أيِّ قارئٍ من قرائهم أو قارئاتهم على أن يستعيدوا ما سرقه هؤلاء الروائيون من نظرائهم. ثم هناك ديمقراطية الأشياء الصامتة التي لا تتحدث أفضل من أي أمير تراجيدي فحسب، بل أفضل من أي خطيب جماهيري أيضاً. وهناك أخيراً هذه الديمقراطية الجزيئية لحالات الأشياء غير العاقلة، التي تفنِّد في آن واحد ضجيجَ خطباء النوادي والثرثرةَ التفسيريةَ لفك رموز الدلالات المنقوشة على الأشياء. ثلاث «ديمقراطيات»، إن شئنا، ثلاث طرق يشبِّه بها الأدب نظامَه في التعبير بصيغة تصوير حسٍ مشترك، ثلاثة سبلٍ يعمل بها على إعداد مشهد المرئي، وصيغ فك رموز هذا المشهد، والتشخيص في ما يفعل الأفراد والجماعات، وما يمكن أن يفعلوه، بل هي أيضاً ثلاث سياسات مترابطة فيما بينها، ومرتبطة مع المنطق الذي تبني على منواله الجماعاتُ السياسيةُ أهدافَ حضورها وأشكالَ منطوقها الخاص.

إن سياسة الأدب هي تصادمُ هذه السياسات. وهذا يعود بنا إلى القول بأن نقده مصنوع أولاً من لعبة هذه القوى ومن التجربة التي تصنع نفسَها بها من حدود قدرات هذه اللعبة. إن الأدب يشعر بهذه الحدود، إما لكونه يريد أن يجذِّر الصمت الذي يفصله عن الثرثرة الديمقراطية، أو لأنه يريد أن يتجاوز ديمقراطية الرسالة جاعلاً من نفسه اللغةَ الجديدةَ للجسم الجماعي. يمثِّل «فلوبير» الحالة الأولى حيث العمل الأدبي يريد أن يعيد سيطرة الثرثرة التفسيرية إلى اللامدلولية. إن العمل الأدبي يضع *حماقةً* مقابل أخرى، وتَنَفُّسَ الظواهر غير العاقلة مقابل قوالب التفسير الجاهزة. لكن اللعبة يقوم بها ثلاثة لاعبين: فلكي يلغي حماقة سيادة التفسير (النثر الصحافي، نثر «هوميه»، أو النثر الذي يقرأه «بوفار وبيكوشيه») لصالح حماقةٍ أعلى هي حماقة الأسلوب المطلق، يجب على الكاتب أن يلغي أيضاً المسافة التي تحاول الشخصيات أن تعمقها في نثر العالم لينسج حياةً خاصة بها بمساعدة كلمات مسروقة من عشوائية قراءاتها. لكن هذا الجهد يجنح إلى درجة حذف الفجوة الأدبية نفسها. ففي نهاية «بوفار وبيكوشيه»، يُعَاقَبُ، على النيَّة، الناسخان اللذان أرادا أن يعيشا الكتب بدلاً من نسخها. لقد عادا إلى طاولتيهما واستسلما إلى الأبد لنسخ ما لن يكون سوى مجموعة من القوالب الجاهزة. وفي هذا طب ناجع للشفاء من مرض الكتابة الديمقراطي. لكن هذا الطب الناجع هو حذف الذات من الأدب أيضاً. إذ ينبغي على «فلوبير» أن ينسخ هو نفسُه كلَّ ما يحمل شخصياته على أن ينسخوه. ينبغي عليه أن يلغي العمل الذي ينفصل به نثر الأدب عن الأماكن المشتركة مع نثر العالم. إن النقاء الأدبي لا يمكن أن يحل الرابط الذي يربطه مع ديمقراطية الكتابة من دون أن يلغي نفسه. وإن عمليته الخاصة في التمايز تقوده إلى أن يصبح هذا الفارق رجراجاً.

إن الوجه الآخر للمفارقة سيُطْرَحُ في القرن التالي عندما دفعت رغبةُ الأدب الاتهامي إلى التحول إلى وسيلةٍ للتدخل من أجل دفعه لكي يستقبل على صفحاته رسائل العالم الموحدة النمط. وهذا ما تشهد عليه الأعمال التي تمثل الأدب السياسي في القرن العشرين، ومجموعة USA الروائية لـــ «دوس باسوس». فعندما يدرج «دوس باسوس» الجمل المنمّطة «لقضايا الساعة» أو «للغرفة السوداء» في مغامرات شخصياته الذين تتقاذفهم فوضى عالم يسيطر عليه قانون المال، فهو يقتبس بالتأكيد من أشكال التوليف الدادائي والسريالي. ولكن، وبصورة أعمق من ذلك، فإن سياسة «**بوفار وبيكوشيه**» هي التي يستعيدها ويحاول قلبها. وبالفعل ينبغي على توليف النماذج الإعلامية، بعيداً عن أن يدل على المساواة بين جميع الأشياء، أن يجعلنا نشعر بأشكال السيطرة القوية لطبقة من الطبقات. فمن جهة، تعبر روايةُ المصائر الفوضوية عن الحقيقة الكامنة خلف هذه النماذج. ولكن في مقابل ذلك، نجد أن مجموع حماقات القوالب الجاهزة للسيطرة هي التي تعطي القصصَ الناجمةَ عن التسكع تماسكَها والمعنى الذي يوحدها. وبذلك تأخذ أدوات النقد الجديد فاعليتها من رفض اصطناع البطولة والعاطفية، ومن الرمادي على الرمادي الذي يجنح لمزج العنصرين اللذين من المفروض أن يجلب اصطدامهما المعنى السياسي: مصائر الشخصيات وخطا عالم السيطرة عن نفسه. إنه يلعب على تقليص المسافة بين هذا الخطاب الفارغ والنثر الصقيل الذي يضع على سوية واحدة مصائرَ الوصوليين والأطفال المشردين، والخانعين والمتمردين. غير أن المساواة الحيادية للنماذج تُعْدِي في المقابل المساواةَ الأسلوبيةَ المطبَّقةَ على قصة المصائر التي تشهد على العنف والسيطرة. فالنقد موجود دوماً إذن على حافة تلاشيه في الركام المحايد للمصائر المتساوية في عالم يتابع، برباطة جأش، سباقاً تفترس فيه قوةُ التنميطات اللاشخصيةِ

الرسائلَ الواضحةَ للصراع الطبقي بصورة دائمة. فعلى موت «إيما بوفاري» أو عودة الخطاطَيْنِ إلى طاولتهما تجيب النهاية المزدوجة لمجموعة USA الروائية حيث تتقدم ابنة الطبيب الفقير التي نذرت نفسها لقضية البروليتاريا، نحو اجتماع جديد لتبلِّغ عن جريمة جديدة، بينما يسعى عبثاً متسكعٌ مجهولٌ على قارعة الطريق لكي يغافل منظم حركة السير. إن سياسة «الحماقة» الأدبية تتحقق هنا في نقاء مفارقتها. لا يمكن أن يكون لدينا، في الوقت نفسه، قوةُ التعبير عن المعنى وقوةُ التعبير عن اللامعنى. وبكلام أدق، لا يمكننا أن نضعهما، وأن نوحد قوتهما في بريق جملة من دون أن تلغي إحداهما الأخرى. إن جملة الأسلوب المطلق تُلْغَى في نهاية المطاف من قوالب نثر العالم. وها هنا، بتناظر معكوس، يكمن التميز النقدي السياسي الذي يبدو في دعوى النقض مبهماً.

هو ذا شكلٌ آخر لإلغاء الذات الذي يصادفه الأدب عندما يريد أن يتجاوز «صمت» الحرفية الديمقراطية ليُكَوِّنَ كتابةً جديدةً مناسبة لقوة جديدة للأجسام. وهذا هو المشروع الذي عمل عليه، بعيداً عن كل «رسم للكلمات»، الشاعرُ الذي كتب قصيدة «أي نفسٍ بلا عيوب؟»: عيب شعرٍ يكون قبل الفعل، عيب لغة تقبل جميع المعاني وتُنْشِدُ تناغمات حبٍ جديدٍ مع جسمٍ جماعيٍ جديد. ولكن، من أجل القيام بعملية «خيمياء الكلمة» التي ينبغي لها أن تتيح الشعر الجديد للمجتمع، لم يقم الشاعر سوى بتجميع الأشياء القديمة من سقط المتاع، التي يعددها في مطلع كل قصيدة مماثلة: زخرفات شعبية، يافطات، أدب عتيق، لغة الكنائس اللاتينية، دفاتر «إيروسية» غير مضبوطة إملائياً، كتب الطفولة، لازمات مكررة تافهة، وإيقاعات ساذجة. إن شعر المستقبل يجب أن يُصنَعَ من بقايا الحياة العادية ولُقَى التاريخ الجماعي التي جُمِعَتْ كيفما اتفق في محل العُتَق. ولكن ليس هنالك من طريق ينطلق من

إحصاء الدلالات الصامتة المدوَّنة على الأشياء ومن شعرية اللازمات القديمة إلى شعر المستقبل ونشيد الجسم الجماعي.

وليس ذلك مجرد قضية توهّم أو عجزٍ شخصيين. إن المسافة بين مشروع خيمياء الكلمة ومادتها يدل على ما يلي: لقد أصبح الأدب آلةً ضخمة للتفسير الذاتي وإعادة الصياغة الشاعرية للحياة القادرة على تحويل جميع المنبوذين من الحياة العادية إلى جسم شعري، وإلى دلالاتٍ قصصية. وغذَّت هذه القدرةُ الحلمَ بكتابة جديدة، والحلمَ بجسم جديد يمنح صوته لصالح امتلاك سلطة الشعر والقصة المشتركَيْنِ، هذه السلطة المدوَّنة على أية يافطةٍ وأية لازمةٍ قديمةٍ أو كتابٍ عديمِ الاستعمال. لكن فكَّ رموز الكلمة الصامتة قد انشطر في أثناء ذلك. فمن جهة، دخل في الصيغة العادية لإدارة الرأي، وفي رتابة التقرير الشامل الذي ندد به «مالارميه». ومن أجل أن يتخلص من قَدَره هذا، أراد أن ينهمك في فك رموز ما لا تُفَكُّ رموزه، في سبيل استخلاص، من اللازمة الحمقاء، بما هي حمقاء، إيقاعَ عالم مجهول يختلط فيه النثر والشعر مجدداً بصورة فورية. ينبغي على قصيدة الطلاسم التي انفكت رموزها أخيراً أن تفوِّضَ أمرها إلى موسيقى غير الدال. إن الجسم الجديد الذي يُنْشِدُ نشيد الكلمة الجديدة مكرَّسٌ لأن يظلَّ الطوباويةَ الضروريةَ وغيرَ المتحققة معاً والتي من خلالها يظهر نظام الكتابة الأدبية متجاوزاً نفسه. في زمن المستقبلية والثورة السوفيتية، استطاع الحلم «الرامبوي» أن يتوافق مع الحلم بحياة جديدة حيث الفن والحياة لا ينفصلان. وفي زمن السريالية، عاد إلى شاعرية محلٍّ – مغارةِ «علي بابا» الذي مجَّدَهُ «آراغون» في رواية «فلاح باريس» والذي نظَّرَهُ «بنيامين» في فكرة المسيح القادم المنبثق من مملكة أموات الأروقة الباريسية. ولكن، في جميع الأحوال، واجهت قصيدة المستقبل التناقض نفسه الذي واجهته رواية أية حياةٍ كانت، وواجه نشيد

الشعب التناقض نفسه الذي واجهه أي عمل من الأدب المحض. إن حياة الأدب هي حياة هذا التناقض.

و هنا سوف يثأر لنفسه كلٌ من الناقد وعالم الاجتماع بجعلهما هذا التناقض دليلاً على الوهم القديم الذي يتصور أنه يغيِّر العالم في حين أنه لا يقوم سوى بتفسيره. غير أن التفسيرات هي في ذاتها، تغييراتٌ حقيقيةٌ عندما تحوِّل الأشكالَ المرئيةَ للعالم المشترك، ومعها القدراتِ التي يمكن للأجسام أياً كانت أن تؤثر فيها، إلى منظر جديد لما هو مشترك. والجملة التي تضع تحويل العالم مقابل تفسيره تشكل جزءاً من الأدوات التأويلية نفسها التي تتعارض معها «التفاسير». إن النظام الجديد للدلالة الذي يعزز نقاء الأدب يجعل معنى التضاد بين تفسير العالم وتحويل العالم مشكوكاً فيه هو نفسه. إن التأمل في سياسة الأدب يستطيع إذن أن يساعدنا في فهم هذا اللبسَ وبعضَ نتائجِهِ في العلوم التي تزعم تفسير العالم كما في الممارسات التي تبغي تغييره.

الالتباس الأدبي

هل للأدب علاقة مع شكل الالتباس؟ على كل حال، هذا ما يوحي به تأمل مقالة «سوء الفهم» في «كنز *اللغة الفرنسية*». يوحي به عبر الفجوة بالذات بين التعريفات التي يقدمها للمصطلح والمراجع الأدبية التي يراد لها أن تشهرها.

تحدد المقالة معنييْنِ للمصطلح: «تباين التفسيرات حول دلالة الكلام أو الأعمال التي تفضي إلى الخلاف»، و«خلافٌ ينجم عن مثل هذا التباين»[1]. إن التعريفات واضحة وتتجاوب مع عالمٍ مألوف من الخبرة حيث يُظَنُّ أن سوء الفهم قضيةُ تفسيرٍ مغلوطٍ يفضي بسهولة إلى نوعٍ من الازدواجية في الدلالات التي يراد تفسيرها. يقال: «إن هذا مجرد التباس».

إن الالتباس المفهوم على هذا النحو يبدو كما لو أنه الشكل الأسهل لصعوبة الفهم والتفاهم. وتعود هذه الصعوبة، كما يُعتقَد غالباً، إلى غياب قاموسٍ دقيق للدلالات ومدلولاتها. يطيب لنا حينئذ أن نحلم بتواصلٍ يخلو من الالتباس وينجم عن لغة تحدد ما تتحدث عنه من دون سوء فهم. ويروق لنا أيضاً أن نشك في أن عقولاً خبيثة تعيق ممارسة هذه اللغة وتتاجر بالالتباس: هكذا هم المخادعون بجميع أنواعهم، الخبراءُ في التلاعب بالكلام والمواقف ذات المعنى المزدوج التي تحمل على فهم نقيض ما يجب فهمه، وهكذا هم أيضاً هؤلاء الذين يمتهنون كلاماً تعود قيمته إلى عدم إمكان

(١) بيرنار كيمادا، كنز اللغة الفرنسية، جاليمار، ١٩٨٥.

فهمه: هؤلاء الذين يستعملون كلمات مبهمة ليستروا الترهات التي يقولونها، ويجيبون بأن هناك التباساً عندما يدركون أن الآخرين قد فهموا أن ما قالوه هو الترهات تحديداً.

على هذا النحو يبدو أنه قد تمت الإحاطة بالالتباس، وقد ترسَّخ المفهوم منذ القرن السادس عشر، إذا صدَّقنا «كنز *اللغة الفرنسية*»، أي في الوقت نفسه الذي رسَخت فيه لغتنا(١). ولكن، كيف نفسر الأمثلة الغريبة التي تأتي في المقالة نفسها لتوضِّحَ هذه القضية اللغوية المسوء فهمها؟ أذكر ما قاله: «جانكيليفتش»: «إن الخداع في الحب هو الذي يخلق أشد أنواع الالتباس»، وما قاله «مارتان دو غار»: «في أصل كل حب عاطفي هناك حتماً التباس ووهم كبيرٌ وخطأٌ في الحكم، وفكرةٌ مغلوطةٌ يشكلها الواحد عن الآخر»، وما أورده «زولا»: «إن الخلاف لم يكبر ولم يشتد إلا عبر التباسات جسدية خاصة تجعل أحرَّ اللهيبِ جليداً: كان يعشق زوجته، وكانت هي تتمتع بشهوانية شقراء شبقة، فأصبحا ينامان منفصلَيْنِ منزعجَيْنِ ومجروحَيْنِ في الحال»(٢).

لم تعد المشكلة ها هنا في أن نقول إن هناك التباساً فقط لأن أحد الشريكين يسيء تفسير مواقف أو أقوال الشريك الآخر. إنما هو التباس ما بين جسدين. وهذا ليس مجرد تورية من أجل الإشارة إلى عجز عضوٍ ذكريٍ عن تجاوبه مع التهُّيجاتِ الشهوانيةِ لشقراء شبقة. وبصورة أكثر جذرية، تشير عبارات «زولا» إلى رابط جوهري بين وَهَنِ العلاقة بين جسدين والقدرة على التلاعب بالكلمات «شهوانيةُ شقراءٍ شبقة»، وإلى علاقة جوهرية بين نجاح الكلمات وعصيان الأجساد، بين سلطة الكلمة والنقص في صميم «العلاقة الجنسية».

---

(١) اللغة الفرنسية بالطبع (المترجم).

(٢) هذا الزوج التعيس هو المهندس «إنبو» في «جيرمينال».

إن هذه الفجوة بين التباسين، بين مجرد قضية دلالات يساء فهمها وعدم وجود علاقة أساسية لموهبة بث الدلالات وتفسيرها، لا يكلف عالم الألفاظ نفسَه عناءَ ملاحظته، وبصورة أدنى عناء تفسيره. إن الالتباس في الالتباس يجد مكانه تحديداً في المنطقة المظلمة التي تفصل بين القاموس المنظَّم لدلالات الكلمات والشكل الخاص للاستخدام حيث يُسْتَخْدَمُ فردوسُ الكلمات للإفصاح عن شقاء الأجساد، هذا هو الأدب. وإن من الصحيح أن النشاط الأدبي يحْضُرُ، هو نفسُه، في قاموس «الكنز» على أنه مثال على الالتباس، لكنه يأتي على صيغةٍ تَحُدُّ من الفهم بصورة فريدة. إذا كان «زولا» قد جسّد نقصاً في صميم العلاقة بين اللغة والجنس، فإن مثالاً آخر مقتَبساً من «تيبوديه»[1] يعيد الالتباس الأدبي إلى فكرة عامة أقل استفزازاً قال: «إن الالتباس و العداوة بين الفنان والمجتمع لا يمكن إنكارهما».

وليست هذه الفكرة العامة أقلَّ إبهاماً. لماذا يمكننا أن نعد «الالتباس» و«العداوة» كمترادفَيْن، ولماذا يكون من المناسب أن ندعو بالالتباس المشهدَ المصطنعَ لعدم الفهم المتبادل بين الفنان والبقّال، هذا ما لا يدعنا نفهمه، لا جملة «تيبوديه»، ولا تعريف المعجمي. ومن الصحيح أن رجلاً آخر كان قد عَرَضَهُ علينا طويلاً. ولكنْ لقاءَ أن يجعل من الالتباس صورة مخايلة. أذكر هنا المقاطع الشهيرة من كتاب «ما هو الأدب؟» حيث حاول سارتر أن يضع الأدب ضمن حدود الحقبة التي بدأتها برأيه مواجهة حزيران – يونيو ١٨٤٨.

بدءاً من عام ١٨٤٨ [...] أصبح من المتعارف عليه أنه إذا كان المرء غير معروف أفضل من أن يكون مشهوراً، وأن النجاح، إذا ما حالف الفنان في حياته، يفسّر بالتباس»[2].

---

(١) ناقد وفيلسوف فرنسي حاصل على شهادة عليا في التاريخ والجغرافيا أيضاً، درَّس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف منذ ١٩٢٥ حتى وفاته واجتهد على أن يثبت الرابط بين مزاج الكاتب الفردي والسياق الاجتماعي الجغرافي التاريخي (المترجم).

(٢) جان بول سارتر، ما هو الأدب، مواقف ٢، المرجع المذكور، ص١٦١.

يحدد سارتر الالتباس على أنه سمةٌ لعصر: عصرٍ رسخ فيه الأدب على هذه الصورة عبر بضع شخصيات أنموذجية: بودلير، فلوبير، مالارميه، رامبو، بروست... لكنه يحدده على صيغة فريدة جداً، زهيدة في محتواها، جذرية في شكلها. جذرية في شكلها: لأن الكاتب، كما يقول، لا يريد أن يكون مفهوماً، فهو يمتنع عن خدمة أهداف الأدب التي يحددها الجمهور البرجوازي؛ ولكي يكون منصفاً يمتنع أيضاً عن خدمة أي هدفٍ عموماً، ونقصد بذلك أي هدف آخر غير أهداف الفن نفسه. وزهيدة في محتواها لأن حجةَ الالتباس لا ترجع إلى أية خاصية بنيوية يُفلت العمل من خلالها على الفهم. الالتباس هو ذريعة فحسب، وهذه الذريعة تعبر ببساطة عن وضعية الكاتب الذي يؤكد على تميزه القاطع عبر اعتماده لمبدأٍ يقول بأنه هناك حيث تم تقديره فإن ذلك لم يكن نتيجةً للأسباب التي تجعله يستحق التقدير.

إن هذا «الالتباس» هذا مفهومٌ تماماً إذن. وإن الفنان، كما يصوره سارتر، يجتهد على ألا يكون مفهوماً، وعلى أن يقول أقل ما يمكن، أو ألا يقول أي شيء. إن الامتناع عن خدمة الأهداف التي تسعى إليها طبقته، أهداف رماة بنادق عام ١٨٤٨ وعام ١٨٧١، هو أيضاً طريقةٌ لإقامة المسافة الفاصلة التي بها يتأكد الفنان من هويته وتتميز بوساطتها النخبة الفنية من العوام. كل واحد هنا يجد ضالته: الفنانون المسرورون، فضلاً عن ذلك، لكون الرماة يدافعون عن أملاكهم ومداخيلهم، والرماة الذين لا يخشون شيئاً مثلما يخشون أدباً يشرح لضحاياهم التسلُّطَ وحالَ العالمِ من دون أي لبس.

قد يكون الالتباس متوهَّماً إذن. وقد يكون هو الوهم الذي يضع على ظهر الجمهور، أي الشعب في النهاية، دمغةَ خاتَمِ العقد الصامت بين النخبة الأدبية والطبقة المسيطرة. وهذا التفسير يفترض أن النخبة متفقة على ما تفعله فحسب. غير أن هذا الاتفاق ليس واضحاً. ويبدو تحديداً أن من هم أكثر قرباً لا يتفقون بالمعنى الحرفي للكلمة على ما يفعلون. هي ذي على سبيل المثال

رسالةٌ يوجهها كاتب إلى صديقة مقرَّبة بخصوص أصدقاء مقرَّبين. كتب «فلوبير» إلى «جورج صاند»:

تتكلمين عن أصدقائي وتضيفين مدرستي [...]. إن هؤلاء الذين أراهم غالباً يسعون وراء كل ما أزدري، وقليلاً ما يَقْلَقُون لما يؤرِّقني [...]. كان «جونكور» مثلاً سعيداً جداً عندما التقط من الشارع كلمةً استطاع أن يلصقها في كتاب. وأنا كنت راضياً جداً عندما كتبت صفحة بلا سجعٍ ولا تكرار(١).

لم يعد الأمر هنا قضية التباس يتم التذرع به لصيانة النفس النخبوية من خطر أي فهم من العوام، بل أصبح الالتباس بين أعداء العوام من الكتَّاب الذين يغتاب بعضهم بعضاً ولا يتفقون فيما بينهم. لا بل يتحدثون عن لُحمة الكتاب خصوصاً والموضوع الأدبي عموماً تحت دلالة الالتباس. إن «هذا الالتباس» لا يقوم على ما «يريد أن يقوله» هؤلاء أو أولئك. بل يقوم على ما يفعله الكُتَّاب على الصفحات التي يصفون فيها شخصياتٍ أو مواقفَ ليس فيها أي لغز.

لنأخذ مثالاً آخر: الالتباس الذي عارض ما بين «هنري غيون» و«بروست» بخصوص وصف كنيسة «كومبريه». إذ ينتقده «هنري غيون» في جرده لكثرة التفاصيل قائلاً:

إنه لا يعفينا من السيدة «سازيرا» مع علبة الحلوى التي تحملها، كان يكفي أن يتذكر أنه رآها في الكنيسة ذات مرة(٢).

فجاء الجواب من «بروست» برد الاعتراض؛ قال:

---

(١) جوستاف فلوبير، رسالة إلى جورج صاند، ٣١ ديسمبر ١٨٧٥، مراسلات، جاليمـــار، ١٩٩٨، مكتبة لابلياد، ١٩٩٨، ص١٠٠٠.

2 . مقال في المجلة الفرنسية الجديدة مذكور في «مارسيل بروست»، مراسلات، الجـــزء ١٣، ١٩٨٥، ص٢٩.

تعتقد بأنني تحدثت عن السيدة «سازيرا» لأنني لم أجرؤ على إغفال أنني رأيتها في ذلك اليوم. لكني لم أرها مطلقاً [...]. فمن خلال ساعات الشغف والتأمل التي حدث لي فيها، لسنوات طوال، أن مررتُ بكنيسة «سانت شابيل» و«بون أودميه»، و«كان» و«إيفرو»، أعدت تشكيل النجميات الزجاجية قطعةً قطعةً واضعاً عليها الانطباعات التي عشتها. لقد وضعت أمام النجميات السيدة «سازيرا» كي أبرز الانطباع الإنساني عن الكنيسة في تلك الساعة. ذاك أنني خلقتُ جميعَ شخصياتي وجميعَ مواقف كتابي بقصد الدلالة[1].

وهكذا فإن الالتباس لا يقوم على أي إبهام أو غموض لغوي، ولا على أي لغز بحاجة إلى التفسير. إن «هنري غيون» لا يشكو هنا من طول الجملة. وإن السيدة «سازيرا» ليست رمزاً لأية دلالة مستورة. والالتباس ليس في التفسير بالمعنى الذي نفهمه عادةً. إنما يقوم على قضية مبتذلة: الوضع الذي يجب إضفاؤه على وجود شخصية على مقعدٍ للصلاة. إن الالتباس هو إذن سوء في الحساب، خلافٌ في الحساب. فبالنسبة إلى «هنري غيون»، هناك شخصية زائدة. لكن نقده لهذه الشخصية الزائدة يحيل الشخصية المعنية إلى التباس. إن حساب الأجساد التي يقدمها النص الأدبي يستدرج وضعيةَ النصِّ نفسَها إلى هذه الورطة.

الحقُّ أن «غيون» ليس ساذجاً، وهو ليس ضحية سوء تقدير «دون كيشوت» أمام دمى المعلم «بيير». كما أنه لا يعتقد مثل دوق «غيرمانت» أن الروائيين يتجولون في الصالونات مع صناديق يوْقِعُون فيها الناس الذين يصادفونهم. إنه يعلم أن السيدة «سازيرا» شخصية وهمية. ولهذا السبب تحديداً يحكم عليها بأنها زائدة ها هنا. إن للشخصية الوهمية ملامحَ تميزها عن الشخصيات الحقيقية الحيَّة. ولا شيء يجبرنا على تقديمها في جميع المصادفات الطارئة وبجميع الملامح الخاصة التي تخص حياة الأفراد

---

(١) رسالة إلى هنري غيون، ٢ شباط ١٩١٤، المصدر نفسه.

المحسوسة. إن المصادفات والملامح يجب أن تُختَزَل إلى ما يفيد الخيال. هنا يكمن، بالنسبة إليه، خطأ «بروست». فهذا الأخير هو من يخلط منطق الواقع مع منطق الوهم. وفي الواقع إنه ما من مسوِّغٍ لتسمية الشخصية التي يقع عليها شعاعُ شمسٍ تكسره الواجهة النجمية الزجاجية – ولا سيما إذا كان هذا الاسم هو اسم السيدة «سازيرا»، وهي شخصية غير معروفة للقارئ إلا كونها تملك كلباً ليس إلا. النتيجة تفرض نفسها على الناقد: إذا كانت هذه الشخصية غير المنطقية في القصة والتي يمكن استبدالها بأية شخصية أخرى على مقعد الصلاة حاضرةً ها هنا، فذلك لأنها كانت موجودةً عليه سابقاً، ولأن الكاتب لم يعرف كيف ينتزعها من لوحةٍ لا تعود لضرورة الرواية بل لذكرياته الخاصة.

هنا يكون عيب الروائي إذن على النقيض تماماً من العيب الذي يسوقه سارتر. فهذا الأخير يذكر الميل إلى الندرة والرغبة العدمية في ألا يقول أي شيء. أما عيب «بروست» فهو على العكس أنه لم يستطع أن يغفل، ولم يستطع الامتناع عن قول كل شيء. والحال هذه، فإن قول كل شيء بالنسبة للناقد هو استخفافٌ بنمط «الكل» الذي يشكله العمل الفني، أي أن هناك فرداً عضوياً لديه كل الأعضاء الضرورية للحياة وليس أي شيء أكثر من ذلك.

إنه يحرمنا بتعنت من هذا الإشباع العضوي الذي يزودنا به العمل الذي نعاين أعضاءه جميعها بنظرة واحدة. إن الزمن الذي يستطيع كاتب آخر أن يستخدمه لتسليط الضوء على هذه الغابة، ولترتيب المسافات وفتح الرؤى فيها، يهدره [بروست] في عدِّ الأشجار وضروب الأشياء الأخرى والأوراق الموجودة على الأغصان والأوراق الساقطة. ويصف كل ورقة مختلفة عن الأخرى، عُرْقاً عرقاً، وجهاً وقفا. هي ذي متعته وهو ذا تأنقه. إنه يكتب «قِطَعاً»[1].

(١) هنري غيون، المجلة الفرنسية الجديدة مذكور في «مارسيل بروست»، مراسلات، الجزء ١٣، ١٩٨٥ ص٢٩.

إن سوء الحساب يعارض ما بين فكرتين عن الكل. من جهة، الحيوانُ المزوَّد بالأعضاء الضرورية المجتمعة في وحدة الشكل، ومن جهة أخرى، النبات اللانهائي، الكل المجزَّأ إلى مالانهاية. والحال إن الناقد يعزو لمرض الكتابة هذا سبباً اجتماعياً. إذا ما ضاع الكاتب في التفاصيل، فلأنه «رجل لديه وقت فراغ». لديه كل وقته من أجل تركيب القطع، لأن لديه الوقت كلَّه كي ينظر إلى النجميات الزجاجية، ويتسكع في العالم، ويراقب الأشخاص (الخ...)، لأنه يشاطر الأثرياء وقتهم. فيرد «بروست» الحجة نقطةً فأخرى. إن أدبه يتعارض مع «أدب الإحصاءات» كلياً. ولا وجود لأي جسم فائض في عمله. فكل شيء موضوع فيه لضروراتِ خيالٍ ينبغي عليه أن يدل على فكرة. وأخيراً لا وجود لأي وقت فراغ. فهو ليس هاوياً يتسكع في الصالات ويجلب الرسوم إلى المنـــزل بل هو سجينٌ مريضٌ محسوبٌ وقته.

إن هذا الجواب ليس مجرد تبرير شخصي. فهو يعبر في عموميته عن التباس يتعلق في الأدب. وفي الواقع أن «بروست» لم يكن أول من استشهد بالحيوان الجميل المقسَّم في كثرة الأجسام المضافة بعضها إلى بعض، إذ كان هذا الاستشهاد قد دوَّى سابقاً في آذان كُتَّابٍ لم يكن جميعهم من أبناء العائلات، وكانوا يرتادون القاع مثلما يرتادون الصالونات المخملية: «هوغو»، «بلزاك»، «زولا»، «فلوبير»... وقد أُخذ العيبُ نفسُه على هؤلاء الكُتَّاب جميعهم الذين اختلقوا هذا الشكل الجديد من فن الكتابة الذي يدعى أدباً: استحالة الحذف، والكثرة اللانهائية للتفاصيل التي تحول دون فردية الكل الواحد. لنصغِ على سبيل المثال إلى ناقدٍ معاصرٍ لـــ «فلوبير» هو «آرمان دو بونمارتان» الذي علّق على رواية «مدام بوفاري»:

قرويٌ مخيفٌ يريد أن يفصد دمه: وصفٌ للطشت، للذراع، للقميص، للدم المسال. السيد «هوميه»، الصيدلاني المرح، يشتري

حلويات في «روان»: وصفٌ لهذه الحلويات [...]. متسولٌ يمد يده على قارعة طريق طويل: وصف[1]...

أشياء زائدة وكائنات زائدة. إن الاستشهاد يرتبط بالأدب على أنه هكذا، ولا يرتبط بطريقة هذا الكاتب أو ذاك. إنه يقصد سياسة الأدب. وصميم هذه السياسة هي العلاقة بين «*قول كل شيء*» قولاً زائداً وبين وضعٍ سياسيٍ واجتماعيٍ معيَّن. يشرح «غيون» هذه العلاقة باختصار شديد: إذا لم يتوقف الكاتب فلأنه ليس مجبراً على ذلك، لأن لديه وقت الأثرياء. ويذهب «بونمارتان» إلى جوهر الأمر بصفته رجعياً ممتازاً. إن المشكلة ليست الزمن الذي يملكه المرء عَرَضَاً حسب شرط ثرائه، بل هو الفضاء الرمزي للتواجد المشترك للأجسام. ها هنا أيضاً رابطٌ فريدٌ يجمع نقَّاد القرن العشرين التقدميين مع نقَّاد القرن التاسع عشر الرجعيين. إن ما صرَّح به «بونمارتان» هو بالفعل ما أشار إليه «رولان بارت» على أنه أثر الواقع رواية مستنداً في برهانه إلى «فلوبير» هو أيضاً: ما فائدة ميزان الحرارة المعلَّق فوق البيانو في رواية «*قلب بسيط*»؟ ليس له أي دور وظيفي ولا درامي. يستنتج «بارت» أنه ينتمي إلى هذه الطائفة من الأشياء غير المفيدة التي تنحصر وظيفتها في أن تقول لنا: نحن الواقع، الواقع هو الواقع[2]. إنه موجود ليضمن، في خاتمة المطاف، ثباتَ نظامٍ في العالم، نظامِ سيطرة البرجوازية. وعلى النقيض من هذا المثال عن نظام الأشياء تأتي ضمناً وردة «مالارميه» التي لا تنتمي لأي باقة والتي تردُّ اللغةَ من استخدامها المرجعي إلى حيازتها لسلطة خاصة مماثلة لانقلاب النظام البرجوازي.

---

(١) آرمان دو بونمارتان، «السيدان إدمون آبوت وجوستاف فلوبير. الرواية البرجوازية والرواية الديمقراطية»، في «محاضرات السبت الجديدة»، باريس ١٨٦٠.

(٢) رولان بارت، «أثر الواقع»، حفيف اللغة، لوسوي، ١٩٨٤، ص١٧٩ - ١٨٧.

غير أن ما هو مستخدَمٌ في الوصف المفرط يفتقر إلى هذا التوحيد البسيط بين الإفراط في الوصف وميزة الوظيفة المرجعية والدفاع عن نظام في العالم، وهذا ما يجعل من «الواقعية» المزعومة ليس ذروة النظام التمثيلي القديم بل تخريبه الفعلي. إن العيب الخاص بالإفراط في الوصف هو في الواقع تعارضُ كلٍ مع كلٍ آخر. إن التكاثر «الواقعي» للكائنات والأشياء يعني عكس ما سيراه فيها جيلُ «بارت» و«سارتر». فهي تدل على دمار نمط الكل الذي كان ينسجم مع ثبات الجسم الاجتماعي. يشير «بونمارتان» بالضبط إلى مبدأ هذا الدمار: فقدان التناسب الشعري الذي كان مرتبطاً بصورة وثيقة بالتراتبية الاجتماعية. وهكذا يتعارض فضاء «مدام بوفاري» المغلق مع الفضاء الطلق الذي يمنحه النظامُ الأرسطي إلى الروايات التي تركز على الزمن مثل «أميرة كليف» . ففي هذه الروايات،

... في إطار الاقتصاد القصصي، تُفْسِحُ الشخصيةُ الإنسانيةُ المتمتعةُ بتفوُّق المنشأِ والعقلِ والتربيةِ والعاطفةِ حيِّزاً صغيراً للشخصيات الثانوية، وأصغر منه أيضاً للأشياء المادية. فعالم النخبة هذا لم يكن يَنظر إلى صغار البشر إلا من خلال أبواب العربات، ولا إلى الريف إلا من خلال نوافذ القصور. من هنا كان هناك فضاءٌ واسعٌ، ومملوء بصورة عجيبة، من أجل تحليل ما في نفوس النخبة، أكثر من العوام، من المشاعر المرهفة والمعقدة والتي يصعب توضيحها[١].

إن «فلوبير» هو بالنسبة إلى الناقد إذن كاتب زمن يقع فيه كل شيء على المستوى نفسه، ويتوجب فيه وصف كل شيء. إن مدَّ الكائنات والأشياء، ومدَّ الأجسام الزائدة يكتسح الرواية. ولهذا المد، بالنسبة إلى «بونمارتان» ونظرائه، اسمٌ سياسي هو الديمقراطية. وحسب هذا المنطق، فإن رواية «بروست» هي ديمقراطية بقدر رواية «فلوبير»: إن الغابة الكثيفة التي يشكو

---

(١) بونمارتان، «السيدان إدمون آبوت وجوستاف فلوبير...»، في محاضرات السبت الجديدة المذكورة سابقاً.

منها «غيون» هي نتاج نموٍ نباتيٍ اجتماعيٍ جديد. وفي الواقع أن عصر «تين» قد رسَّخ تعارضاً بين نوعين من المجتمعات عبر تشبيههما بنوعين كبيرين من المساحات الشجرية: فمن جهة، التنسيق القديم للحدائق ذات الممرات الواسعة وذات الأشجار الكبيرة الوارفة، ومن جهة أخرى الدغل الحديث من الشجيرات الخانقة، المتلاصق بعضُها ببعضها الآخر، والتي تمنع الهواء من الدوران وتمنع النظر من التمتع بمنظرٍ شامل. وكان أن نجم عن هذين النوعين من النمو النباتي الاجتماعي نظامان للكتابة. كما أن روايات «فلوبير» «بروست» تدل على هذا النظام الجديد للمجتمع والكتابة، وعلى عدم تمايز الفضاءات والأزمنة الذي يدعى ديمقراطية.

إننا نعلم أن لدى «فلوبير»، كما لدى «بروست»، رداً على ذلك. فإذا ما كان يعد جميع الأوراق فليس لأنه ديمقراطي، بل على العكس لأن الأوراق لكونها مختلفة تماماً ترفض أحادية الشكل الديمقراطي. وبصورة أعمق، فإن الجمهور الأدبي يقدم وحدة معيارية أخرى غير تلك التي يقدمها الجمهور الديمقراطي، وشكلاً جديداً من الفردية التي لم تعد كتلوية بل جزيئية. وهكذا تحلُّ محلَّ الفرديات «البشرية» المحددة كوحدة جسدية تحييها روحٌ تحدِّد شكلَها الشاملَ وتعابيرَها ووضعياتِها الخاصة، تحلُّ فرديات «قبل بشرية» ناجمة عن مزيجٍ مختلفٍ من الذرات: مصادفةُ قَشَّةِ عشبٍ، زوبعةِ غبارٍ، بريقِ ظُفْرٍ، شعاعِ شمسٍ، يتكوَّن منها ما يُعَبَّرُ عنه في الحياة العادية والتقليد التمثيلي أنه مشاعر الأفراد وآرائهم.

من الممكن، انطلاقاً من هذا الجواب، أن نحيط بجوهر سوء التقدير. هذا الجوهر ليس في التفسير. إن سوء التقدير الأدبي ليس قضيةَ لبسٍ لغويٍ قطعاً. إنه قضية الأجسام وعدِّها. ويريد نقَّادُ الهجاء المعادون للديمقراطية أن يردوها إلى مشكلة الكثافة: هناك الكثير من الأجسام المتساوية التي تقع كيفما اتفق في الصندوق الروائي. لكن الزيادة ليست في الإحصاء. إنها تتحدد

بالنسبة إلى التناغم المفترض بين عدِّ الأجسام وعدِّ الكلمات والدلالات. ما يجب مقارنته ليس الكثافة الاجتماعية للأجسام وكثافتها الروائية، بل نظام أو فوضى العلاقة بين الأجسام والكلمات الذي يحكم هذين الشكلين من الخيال، ألا وهما الخيال السياسي والخيال الأدبي.

ذلك أن الأدب يتعامل مع الديمقراطية ليس بوصفها «سيادة الجماهير» بل بوصفها زيادة في تناسب الأجسام مع الكلمات. إن الديمقراطية هي أولاً خلق كلمات يتمُّ عبرها عدُّ أولئك الذين لا يُعَدُّون، فيُفسدون بذلك النسبةَ المنتظمةَ بين الكلام والصمت الذي يجعل من المجتمع السياسي «حيواناً جميلاً» وكُلاًّ عضوياً. إن سوء الحساب الديمقراطي يقوم على تداول كائنات فائضة قياساً على أي حساب وظيفي للأجسام، ومثال على ذلك كلمة «بروليتاري» التي أجاب بها «بلانكي» النائبَ العام الذي سأله عن مهنته. إن هذه الكلمة الفارغة التي لا مرجع لها تشكل فضاءً سياسياً، فضاء أجسام خيالية تتجاوز أي حسابٍ منظَّمٍ للأجسام الاجتماعية وأماكنها ووظائفها. الزيادة لا تتعلق بكبر العدد بل بازدواجية الحساب. إنها تقوم على إدخال حسابٍ آخرَ يخرِّبُ تطابقَ الأجسام مع الدلالات.

على هذه الأرضية يقوم عدم التفاهم السياسي[1]. هنا أيضاً، نستطيع أن نفكر في العلاقة بين السياسة والأدب، بين عدم التفاهم السياسي و«والالتباس» الأدبي. وفي الواقع أن هذا الأخير يُطبَّقُ، كالأول، على حساب النموذج النظامي نفسه: الحيوان الجميل المكوَّن على أنه تناغم الأعضاء ووظائفها في كُلٍّ عضوي. إن نمط الحيوان الجميل هذا هو أيضاً نموذج في التناسب بين الأجسام والدلالات، ونموذج في التوافق والاكتفاء: يجب ألا يكون في المجتمع أسماءُ أشياءٍ يتم تداولُها زيادةً على الأشياء الواقعية، ولا أسماءٌ عائمة وفائضة قابلة لأن تشكل خيالات جديدة فتقسِّمَ الكلَّ وتفككَّ شكله ووظيفته. ويجب ألا

---

(١) رانسيير، عدم التفاهم. السياسة والفلسفة، جاليلو، ١٩٩٥.

يكون في القصيدة أجسامٌ فائضة بالنسبة لما هو ضروريٌ في تطبيق الدلالات، ولا حالاتُ أجسامٍ ليست مرتبطة بحالة الدلالات في علاقة تعبيرية محددة.

إن عدم التفاهم السياسي والالتباس الأدبي ينقَضُّ كلٌّ واحدٍ منهما على أحد مظاهر هذا النموذج التوافقي للتناسب بين الكلمات والأشياء. إن عدم التفاهم يخلق أسماءً وأقوالاً وحججاً وبراهينَ تشكل مجموعاتٍ جديدةً يمكن فيها لأيٍ كان أن يُعَدَّ في حساب من لا يُعَدُّون. ومن جهة أخرى، يصنع سوءُ الفهمِ العلاقةَ والحسابَ، عبر تعليق الأشكال الفردية، التي يربط المنطقُ التوافقيُّ بها ما بين الأجسام والدلالات. إن السياسة تعمل على الكل، والأدب يعمل على الوحدات. وإن شكله الخاص في تغيير الاتجاه dissensulite يقوم على خلق أشكالٍ فرديةٍ جديدةٍ تفك التوافقات القائمة بين حالة الأجسام والدلالات، «أوراقٍ» تخفي الشجرةَ عن عين مالكها. هكذا هي قطعُ الحلويات الصغيرة على مقعد السيدة «سازيرا» – وأكثر من ذلك، سربُ النوارس التي لا يمكن تمييزها في شاطئ «بالبك»، و«عمالُ السكك الحديدية» الذين اشتراهم السيد «هوميه» في مدينة «روان» – بل أكثر من ذلك أيضاً الأعشابُ الدقيقة، وحَبَابُ الأمواج الزرقاء، والحشراتُ ذات القوائم الرفيعة، وشعاعُ الشمس الذي يُتَرْجَمُ تأثيرُه المتشكِّلُ، في القاموس القديم، على أنه الحبُّ بين «إيما» و«ليون».

تنجم عن ذلك نتيجتان، الأولى تخص تغيير dissensus الاتجاه الأدبي، والثانية تلامس علاقته مع تغيير الاتجاه السياسي. ترتبط النتيجة الأولى بعلاقة الوحدات المفككة مع الكل. من الواضح أن فضاء هذه الفرديات لا يتلاءم مع شكل الحيوان الجميل أو الحديقة ذات الأشجار الكبيرة والرؤى الواسعة. لكن هذا لا يستبعد أي فكرة عن الكل. إذ على العكس من ذلك، لا بد من وجود فكرة واحدة منها، ليس من أجل إيقاف الحساب، بل من أجل إثبات صحة هذه الفرديات، بغية إظهارها على أنها تجليات لجوهرٍ واحد. وإلا لبقيتْ حلوياتُ السيدة «سازيرا» أو عمالُ «هوميه» بالفعل ذكرياتٍ من الطفولة، مقحمةً في

الكتاب. إذا لم يكن الكل هو مجموع الأجزاء، فيجب أن يكون الجوهرَ الثابتَ للوحدات. ولكن كيف يظهر هذا الثبات؟ ربما يكون الجوهر الأدبي محكوماً بألا يثبت نفسه إلا لقاء سوءٍ في التقدير بفعل الطرح أو الجمع والحذف أو الإضافة.

إن شكل الطرح هو الشكل الذي يؤكده «فلوبير» في رسالته المذكورة سابقاً إلى «جورج صاند: إن ما يقابل تداول الكلمة الملتقطة من الشارع والمقحمة في الكتاب هو العمل الذي يفضي إلى صفحةٍ «بلا سجعٍ ولا تكرار». إن الصفحة المدركَةَ على هذا النحو تحقق بنفسها، وعلى طريقتها، الخاصيةَ التي كانت خاصية الحيوان الجميل المفكك: عدم عدِّ أي شيء أكثر أو أقل من الضروري، لا شيء أكثر من الأوراق والريح التي تهزها معاً وتصنع تغيراتها المحسوسة. وهذا ما ينبغي للصفحة أن تُسْمِعَه، لا أن تُريه، عبر استبدال مفهوم الكل بالفكرة الماثلة آنياً بلا تصورٍ مسبق. ولكن لا يمكن لأية صفحةٍ أن تُسْمِعَ هذا الجوهر المشترك من الريح والأوراق. وبذلك فإن عملَ الحذفِ لا يتم في المحصلة إلا بالمجازفة في جعل موسيقى الفكرة غير واضحة في نثر العالم.

والشكل المنضاف هو الشكل الذي يعتمده «بروست»: الكل يجب أن يأتي زائداً تحت شكل توكيد الذات: «.... إن جميع شخصياتي وجميع مواقف كتابي هي مخلوقة بقصد الدلالة». هذا ما قاله في رسالة له، لكنْ كان عليه أن يقوله في الكتاب نفسه، أي في هذا الكتاب الذي يستبعد مع ذلك «النظريات» والتصريحات التي تعرب عن نوايا الكاتب. إن الجواب يقدم نفسه هنا على أنه تناقض القول مع الفعل. لأن النوايا لا تُعَدُّ في الأدب. إذا توجب على الكاتب أن يقول ما فعله، فهذا يعني أنه لم يفعله.

وهذا يعني أن فردية الكل التي توحد الفرديات الأدبية لا يمكن أن تكون مشتركة في جوهر هذه الفرديات نفسها. إن الكلَّ في رواية «بروست» محكومٌ بأن يكون حيواناً جميلاً، فهي قصةٌ ذات بداية ومنتصف ونهاية،

حكايةُ وهم واستكشافٍ تتوجه جميع فصولها نحو هذا الاستكشاف. هذا بشرط أن تفند النهاية ــ أيِ القانون الذي تعيشه وتفهمه الفرديات ــ «سيناريو» الكلية، إذ يجعلنا نعرف أن الفرديات ــ أي الحقائق ــ ليست هكذا لكي تُراد وتُبنى بل لكي تَفْرِضَ نفسَها مثل عروق الورقة على الصخر. وينجم عن ذلك أن أيَّ جسمٍ على أي مقعد لا يمكن أن يُحْذَفَ لشبهة أنه زائد. إن الالتباس، بهذا المعنى، هو قانون الأدب وليس مجرد مراسم تَلَقِّيه العشوائي أو عدم تلقِّيه المبرمج.

النتيجة الثانية هي تشعب الطرق بين عدم التفاهم السياسي والالتباس الأدبي. إن تغيير الاتجاه الأدبي يعمل على التغيُّرات في درجة الفرديات وطبيعتها، وعلى تخريب العلاقات بين الأوضاع الراهنة والدلالات. من هنا يتميز عن عمل التذويت السياسي الذي يصور مجموعاتٍ جديدةً من خلال الكلمات. إن تغيير الاتجاه السياسي يتم تحت شكل عملية تذويت تحدد أقوالَ مجموعةٍ من المغْفَلين، الذين هم «نحن»، مع إعادة تمثيل مجال الأشياء والفاعلين السياسيين. إن الأدب يذهب في الاتجاه المعاكس لهذا التنظيم للمجال الإدراكي حول موضوع القول المطروح. وهو يفكك مواضيع القول المطروح في حبكة مدركات ومحسوسات الحياة المغْفَلَة. إن «الالتباس» الأدبي يرمي إذن إلى أن يضع، مقابل مشهد الكلام الخاص بعدم التفاهم السياسي، مشهداً آخر وعلاقات أخرى بين الدلالات والأوضاع الراهنة التي تأتي لتبطل نقاطَ علاَّمِ التذويت السياسي. إنه يضع قبالته مشهداً مضاعفاً من الكلام الصامت: فمن جهة، مشهد الأشياء التي تعبر عن العالم المشترك أفضل من الطروحات السياسية، والتي تتكلم أفضل من الخطباء، على الأقل لأنها تعرض رموز التاريخ المشترك التي تحملها على أجسامها؛ ومن جهة أخرى، مشهد الأشياء الصامتة الماثلة بلا سبب ولا دلالة، والتي تجر الوعي إلى عيّها وعدم إحساسها، إلى عالم الفرديات الصغيرة الأدنى من البشرية التي تفرض مستوىً آخر من الكِبَرِ مغايراً لمستوى الذوات السياسية. إنه يقيم بذلك مشهدَ «ما فوق الدلالة» و«ما تحت الدلالة». والمسافة الفاصلة بين المشهدين تزرع الشك في أن يستطيع الأدب أن يقدم ما يطلبه البعض منه كضمانة على حسن

نيته: أي إعداد خبرة محسوسة عن العالم تفيد في تصوير عالم مشترك جدلي في الحكم والفعل السياسيَّيْن. إن الالتباس الأدبي يجنح بذلك إلى الابتعاد عن خدمة عدم التفاهم السياسي. بل إن لديه سياسته، أو في الأحرى «ما وراء سياسته» الخاصة. فمن جهة، يقوم الأدبُ بقراءة الدلالاتِ المكتوبةِ على الأجسام، ومن جهة أخرى يقوم بتحرير الأجسام من الدلالات التي أرادوا تحميلها التبعة.

ومقابل الخدمات التي يرفض أن يقدمها لنا، يزعم الأدب حقاً أنه يعيد لنا خدمات أخرى. فهو يزعم أنه يشفينا من بعض سوء التقدير، ولا سيما من سوء التقدير الذي يجمع العديد من حالات الأجسام ــ بقعةٍ متحركةٍ وملوَّنةٍ على أحد الشواطئ، أو شعاعٍ من الشمس على قطرة ماء، أو زوبعةٍ من الغبار ــ في كلية جسمٍ متفرِّد، وبذلك يضع علاقة الجسم الكلي مع الجسم الذي نجعل أنفسنا كلاً واحداً فيه تحت دلالة *الحب*. وهكذا عدنا إلى بداية بحثنا حول علاقة الأدب بالالتباس. وليس مصادفةً أن تأتي حالات «سوء الفهم الجسدي» لتوضح بلا تمهيد تشعبات التفسير حول الأفعال أو الأقوال. إن ما يعلِّمه الأدب حقاً هو وجوب الاختيار بين تفسيرين: لا تفسيرَين لأقوال أو أفعال الغير، بل تفسيران لمدركاتنا الخاصة وعواطفنا التي تصحبها. هناك التفسير الذي يحدد بِصوَرٍ مميَّزة أشكالَ البقعة المتحركة، ويعزل في خضم هذه الصور موضوعَ الحب الذي سنحظى به. وهناك التفسير الذي يفرِّدها في عناصر متحولة، يتوجب زجّها في العجلة الكبيرة لاستعارات الكتابة. هنا ينفصل الخيال عن «الحياة الحقيقية» على عكس الاعتقاد الشائع. هنا أيضاً جوهر الالتباس. وهذا ما جهله «هنري غيون» عندما حكم أن الخيال و«أمور الحياة» ليست موضوعة في أماكنها. لم يستطع أن يفهم أن الأدب هو الحياة الحقيقية التي تشفينا من التباس الخيال الغرامي والخيال السياسي معاً. إن الالتباس الذي يتكفل به سيكون الثمن الذي سندفعه ليشفينا من حالات أخرى من الالتباس. إن الأدب يعلِّمنا بالإجمال أن نفعل ما هو ممنوعٌ على المعجمي: أي أن نحسن اختيار البتاسنا.

شخصيات

مقتل «إيما بوفاري»
الأدب والديمقراطية والطب

لماذا توجب قتل «إيما بوفاري»؟ يبدو من الواضح أن هناك شيئاً من الخلل في طرح السؤال على هذا النحو. إن سؤال «لماذا كان لا بد من قتل شخص ما» يفترض أنه قد قتل وأن موته كان اغتيالاً أكيداً. غير أن الحدث المزعوم يبدو ملفَّقاً على نحوٍ ظاهر. فحتى أولئك الذين لم يقرؤوا رواية «مدام بوفاري» يعلمون شيئاً واحداً على الأقل: لم يقتل أحد «إيما» إنما هي انتحرت. وأولئك الذين قرؤوها يعلمون أنها قبل أن تتجرع السم حرصت على أن تكتب العبارة الشائعة: «لا تتهموا أحداً». إذن يبدو أن السؤال الصحيح هو: لماذا انتحرت «إيما بوفاري»؟ وبناء على ذلك تقدم الرواية الأجوبة المنشودة جميعها: انتحرت لأنها لم تستطع أن تسدد ديونها، إذ كانت قد استدانت بسبب مغامراتها الخارجة عن إطار الحياة الزوجية؛ وهذه المغامرات نجمت عن الهوة السحيقة بين الحياة التي حلمت بها، بدءاً من الروايات التي قرأتها في الدير الذي تربت فيه، وبين الحياة التي تحتَّمَ عليها أن تعيشها، إلى جانب ممرّض صحي بسيط في ضيعة ريفية بائسة. بالاختصار، يبدو انتحارُها نهايةً منطقيةً لسلسلةٍ من الخيبات الناجمة عن وهمٍ أصلي: إذ خلطت ما بين الأدب والحياة الواقعية عبر الإفراط في الخيال. وانطلاقاً من هنا يمكننا أن نذهب أبعد من ذلك نحو أسباب هذا الوهم. ذلك أن أناسَ ذلك الزمن البسطاء كانوا يجرِّمون التربيةَ التي لا تتوافق مع الوضع الاجتماعي. وأصحاب العقول القوية في الأزمنة اللاحقة سوف يتّهمون آثار الاستلاب

الاجتماعي أو السيطرة الذكرية. وسيقدِّرون من خلال ذلك أنهم يقدمون تفسيراً سياسياً للانتحار.

إن تعديل السؤالَ بالقول لماذا قتلت «إيما» رغم كل ما هو بادٍ للعيان، يفترض أننا لا نكتفي بالمنطق الذي يبعث هذه الأجوبة، وأننا لا نكتفي بالعلاقة السببية التي تقدمها هذه الأجوبة كتفسير سياسي. وفي الواقع إن هذا التفسير يُحْدِثُ قِصَراً مشبوهاً في الدارة بين نسقين من الأسباب. هناك الأسباب الخيالية للانتحار: وهي تشكل حبكةَ الروايةِ ذاتَها وضرورتَها الخيالية، وهي بهذا المقام لا تستدعي أي تفسير إضافي. وهناك الأسباب الاجتماعية التي تطرح إليها من أجل تفسير هذه الضرورة الخيالية. المشكلة الأولى أن الأسباب نفسها تنطبق جيداً على كل ضرورة مختَلَقة أخرى. وهي لا تناسب إطلاقاً حالة «إيما»، أكثر مما تناسب حالة «إيفي بريست» أو «تس دوبرفيل»، وهي قد لا تختلف فيما لو عادت «إيما» إلى واجباتها كزوجة، أو وجدت تسويةً مع دائنيها. لكن طغيان الأسباب الخيالية، الداخلية بصورة خاصة، على الأسباب الاجتماعية اللاخيالية، يُسْقِطُ ما يقف بين الداخل والخارج، بين الخيال واللاخيال، أي طرح الخيال نفسه. إنه يستبعد مع ذلك ما يستحق التوضيح قبل كل شيء: لماذا هذا الخيال «الاجتماعي»؟ ولماذا يتمثل في شقاء شخصيةٍ خلطت الأدب بالحياة؟ وماذا يعني بالضبط خلط الأدب بالواقع؟ وماذا يعني موضوع العمل الأدبي؟ والحال هذه، فإن سياسة الأدب تقع بدقة في هذه الرزمة من الأسئلة.

يجب إذن أن ننطلق من الآتي: إذا ماتت «إيما» فلأن الكاتب «فلوبير» قرر أن يكتب رواية عن موت امرأة. وأن تكون مدينةُ «روان»، في ذلك الوقت، قد هزَّها انتحارُ امرأةٍ زانية لا يفسر هذا الخيار بالطبع؛ فهذا موضوع من بين مئات المواضيع الممكنة التي أمضى حياته في تعاطيها، وبكل تأكيد لم يستوقفه مظهر الموضوع كعبرة اجتماعية. ذلك أن المشاكل الاجتماعية لم

يهتم بها مطلقاً. وليست العبر الأخلاقية أفضل حالاً منها بالنسبة إليه. لقد كان شغله الشاغل على الدوام هو الأدب نفسه، الأدب البحت. يكمن السؤال إذن في أن نعرف العلاقة التي قد تكون موجودةً بين موت «إيما» والانشغال بهمِّ الأدب البحت. وهذا ما كان قد طرحه السؤال المغلوط ظاهراً: لماذا توجب قتل «إيما بوفاري»؟

إن الجواب يمر وجوباً بإعادة النظر فيما قُدِّرَ له أن يكون الخطأَ الأول المسؤول عن شقاء المرأة الشابة: لقد خلطت الأدب بالحياة. إن التفسير بسيط وأبسط من أن يثير هذا السؤال: هل يكون خلطهما بهذه السهولة؟ اشتهرت «مدام بوفاري» على أنها رواية واقعية. ولكن، من ذا الذي حصل له، في الحياة الواقعية، أن اتخذ الأدب على أنه الحياة أو الحياة على أنها الأدب؟ وحتى في الخيال حيث كل شيء ممكنٌ، نادراً ما حصل هذا الأمر. سيُذكَرُ «دون كيشوت» بالتأكيد. لكن «دون كيشوت» نفسه كان من وقت لآخر يقف على النقيض من «سانشو» من خلال محاكمةٍ عقلية إيجابيةٍ تماماً حول العلاقة بين الواقع والخيال. وهكذا عندما كتب رسالته إلى «دولسينيه» على مفكرة «كاردينيو»، طلب من «سانشو» أن ينسخها في قرية مجاورة قبل أن يحملها إلى المرسَلِ إليها. قدم «سانشو» اعتراضاً: كيف يستطيع أن يقلِّد توقيع «دون كيشوت»؟ لكن «دون كيشوت» طمأنه بسلسلة من الحجج الدامغة: إن «دولسينيه» لا تعرف خط «دون كيشوت»، لا بل أنها لا تعرف من هو «دون كيشوت»، وهي زيادة على ذلك لا تعرف أنها «دولسينيه». كما أنها، فضلاً عن ذلك، لا تحسن القراءة. بذلك يبدو «دون كيشوت» صاحياً تماماً، ويتحكم تماماً بجميع «الأوهام» التي قُدِّرَ له أن يكون، هو نفسه، ضحيتها الساذجة.

إن «إيما» ليست ميَّالةً إلى المفارقات مثل «دون كيشوت». ومع ذلك، عندما وقع في يدها كتابٌ غنائي يشيد بمباهج الطبيعة والحياة الريفية، عرفت

كيف تقارن هذا الريف المثالي مع واقع عمل المحراث أو ثغاء القطعان. لقد انصرفت إذن نحو قراءات أخرى. وبعبارة مختلفة، فهي لم تتخذ الأدب على أنه الحياة، لكنها تنادي بصورة إيجابية إذن بحياةٍ وأدبٍ يمكنهما أن ينصهرا في جوهرٍ واحد. إن ما يحدد شخصيتها هو رفض الفصل بين نوعين من المتعة: المتعة المادية للمتلكات ولذّاتها المادية، والمتعة الروحية للأدب والفن والمثل العليا. إن «فلوبير» يَسِمُ موقفَها بسِمَتَيْن. يقول إنها *عاطفية* ويقول أيضاً إنها روح إيجابية منشغلة بأن تستخلص من كل شيء منفعتَها الشخصية. ورغم المظاهر الخادعة، فليس هناك من تناقضٍ ما بين السِّمَتَيْن. إن الطبع العاطفي يقتضي من المُتَعِ المثالية للأدب والفن، أن تكون متعاً ملموسة. فالأدب أو الفن يريد أن يجد فيها مصدرَ إثارةٍ فعليةٍ، أكثر من كونه موضوع تأمل فكري.

وبذلك تتوافق ملامح «إيما» الخيالية مع الوسواس الفكري الكبير لعصرها الذي تلخصه كلمة *إثارة*. كانت هذه الكلمة قد أصبحت سابقاً في قلب الصياغة الموضوعية لشعريةٍ جديدةٍ، تُعطى لعواطف الحثالة من العامة. كان ذلك في المقدمة التي كتبها «ووردزويرث» لمجموعة «موشحات غنائية» Lyrical Ballads عام ١٨٠٢. أما في فرنسا فقد أشارت هذه الكلمة في سنوات ١٨٥٠ – ١٨٦٠ إلى شيء لا علاقة له البتة بخاصيةٍ شعريةٍ مشتركةٍ أيضاً. وحدّد الداء القاتل الذي به ينظر أصحاب العقول النيرة إلى الأفراد الذين استباحهم وإلى المجتمع كله أيضاً. وظل التشخيص بالنسبة إلينا ينحصر في بعض كتاباتٍ رمزية، وفي مقدمها كتابات «تين». لكنه كان يقال في كل مكان تقريباً: لقد أصبح المجتمع ضوضاء مستمرة من الأفكار والرغبات والملذّات والإحباطات. فعندما كانت المَلَكية والأرستقراطية والدين تشكل بنية الجسم الاجتماعي سابقاً، كانت هناك تراتبيةٌ واضحة وراسخة، تضع كل مجموعة وكل فرد في المكان الذي يناسبها. كان هذا النظام يؤمن لهم أرضية صلبة وآفاقاً محدودة كميزتين تشكلان شرط جميع الميزات الأخرى، بالنسبة

للناس البسطاء بصورة خاصة. ولسوء الحظ فإن هذا النظام قد دمَّرَته الثورة الفرنسية أولاً، والتصنيع لاحقاً، ووسائل الإعلام الحديثة أخيراً – وهي موجودة في كل عصر، ووسائل ذلك العصر كانت تتمثل في تلك الصحف، وتلك الكتب الرخيصة الثمن، وتلك المطبوعات التي كانت تضع جميع الكلمات وجميع الصور، جميع الأحلام وجميع الطموحات في متناول أي إنسان كان. وبالنتيجة لم يكن المجتمع الحديث سوى خليط من الأفراد الأحرار المتساوين، والمنساقين في دوامةٍ لا تتوقف، سعياً وراء إثارة لم تكن، بالنسبة لكل فرد، سوى استبطانٍ لهيجانٍ بلا هدفٍ ولا هوادة، هيجانٍ أخذَ يبرِّح الجسم الاجتماعي بكامله.

لقد منحوا مجتمع الإثارة هذا اسماً آخر: سَمّوه ديمقراطية. إن منطق هذه التسمية يستحق التمحيص. ذلك أنهم واجهوا هذه الديمقراطية تحت شكلها الخاص أولاً، أي حكم الشعب للشعب، حكم الجميع ولا أحد، حيث يكون كل واحد محكوماً بقدر ما هو حاكم، هذه الديمقراطية التي عبأت فكرتُها الجموعَ في ربيع ١٨٤٨. هذه الديمقراطية تلقَّت حصتها من الرصاص والقمع. ومع ذلك، لم يكن هذا سوى جزء من الحرب المعلنة عليها. ولم يكن يكفي قمعها في الشارع. بل تَوَجَّبَ أيضاً إلغاءُ دلالاتها السياسية، وجَعْلُها ظاهرة سوسيولوجية وقوة اجتماعية عمياء. وهكذا حلَّ شبحٌ ديمقراطيٌ جديدٌ محلَّ القديم. إن الديمقراطية، كما يقول الأسوياء، قد علَّمت عجزها الخاص. بيد أنه أصبح هناك، حتى تحت سلطة الإمبراطور نابليون الثالث وقوانين الطوارئ التي سنّها، تمردٌ ديمقراطيٌ جديدٌ أكثرُ جذريةً، بحيث لم يستطع الجيش ولا جهاز الشرطة أن يخمداه. إنه تمرد هذه الكثرة من الرغبات والتطلعات المنبثقة من كامل كيان المجتمع الحديث، تمرُّدُ لانهايةِ هذه الذرات الاجتماعية الحرة المتعطشة إلى الاستمتاع بكل ما هو موضعُ متعة: الذهب بالتأكيد، وكل ما يمكن للذهب أن يشتريه، بل كل ما لا يمكن للذهب أن يشتريه أيضاً: العواطف والمثل والقيم ومتع الفنون والأدب. هذا ما شكل بالنسبة إليهم الشرَّ

المروّع. ولو أراد البسطاء أن يصبحوا أغنياء فحسب، لكان الأمر أقلَّ خطورة. إن هؤلاء الناس معروفون بأن لديهم فكراً إيجابياً. لكنهم أخذوا يفهمون هذه «الإيجابية» نفسها بطريقة غريبة جداً. فقد أرادوا أن يتمتعوا بكل ما يمكن التمتع به، بما في ذلك المتع المثلى، بل أرادوا أن يجعلوا من هذه المتع المثلى متعاً ملموسة ولذَّات ماديةً موضوعية.

إن «إيما بوفاري»، بالنسبة إلى قرَّاءِ «فلوبير»، هي تجسيد مخيف لهذه الشهوة «الديمقراطية». وهكذا أراد الكاتب حقاً أن يصفها: تريد «إيما» الرومانس المثالي والمتعة الجسدية في آن معاً. وهي تمضي جل وقتها في مساجَلَةٍ بين إثارات الحواس وإثارات الروح. فعندما قاومت عِشْقَها «ليون»، قدَّرت أن لها الحق في أن تحصل على جائزة. وهكذا فقد اشترت قطعة أثاث. لم تكن قطعة أثاث عادية: بل مقعدٌ للصلاة من الطراز القوطي. وهذه هي بالنسبة إلى الناس الأسوياء علامة المعادلة الديمقراطية المخيفة، معادلة كل شيء مع كل شيء: إن أي إنسان كان، حتى من أعماق المجتمع وفي الحرم الأنثوي للمنزل، يستطيع أن يقايض أيَّةَ رغبةٍ بأيَّةِ رغبةٍ أخرى. يلخص «آرمان دو بونمارتان» تشخيص حالتهم هكذا: «إن مدام بوفاري هي التمجيد المَرَضي للحواس والخيال في الديمقراطية الساخطة»[(١)].

مما لا شك فيه أن هذا سيكون سبباً وجيهاً للحكم عليها بالموت. لكننا لا نطلب من الناس الأسوياء أن يحاكموه «إيما»، بل إننا نقدم لهم من ابتدعها كي يحاكموه فحسب. إنه الشخص الوحيد الذي له مصلحة في قتل «إيما». فقبل المحاكمة التي سيقوم بها الشرفاء للكاتب، تتم المحاكمة التي يقوم بها الكاتب لشخصيته. فإلى جانب الألم الاجتماعي الذي يفزعهم، هناك الألم الذي سببته «إيما» للأدب، أي الألم الذي جعلها الكاتب تسببه، ذلك الألم الذي جسده

---

(١) بونمارتان، «السيدان إدمون آبوت وجوستاف فلوبير...»، في محاضرات السبت الجديدة المذكورة سابقاً.

في شخصيتها. إن هذه الدعوى معقدة أكثر من الأخرى. لا لأن خالق الشخصية يلعب دور القاضي والجلاد المزدوج فحسب، بل لأن هذا القاضي والجلاد هو، لدرجة بعيدة، متواطئ مع المحكوم عليها. فما هو الخطأ الذي ارتكبته «إيما» تجاه الأدب؟ إن هذا الخطأ يقوم على خلط مزدوج: أرادت أن توحد ما بين الأدب والواقع، ومن أجل ذلك جعلت أي مصدرٍ للإثارة معادلاً لأي مصدرٍ آخر. لكن هذه الملامح التي تحدد طبعها والمزاج «الديمقراطي» كما يقال، هي السمات نفسها التي تحدد شاعرية كاتبها أيضاً، وبصورة أوسع شاعرية الأدب، كنظام جديد لفن الكتابة. وهذا هو الأدب نفسه حقيقةً: فن الكتابة الذي يشوش التمييز بين عالم الفن وعالم الحياة العادية، إذ يجعل أي موضوع معادلاً لأي موضوع آخر. ففي زمن الآداب الجميلة، كانت المجالات منفصلة تماماً – على الأقل بالنسبة لأهل الذوق: كان هناك مواضيع للشعر أو للنثر، شخصيات نبيلة أو وضيعة، عبارات سامية أو مبتذلة. كانت الحدود بين المجالَيْنِ تتلخص في التناقض الأرسطي بين الشعر والتاريخ. إن الشعر يتعاطى مع حبكاتٍ وتركيباتِ أحداثٍ متسلسلة في حين أن التاريخ يتعاطى مع الحياة فقط، حيث تتالى الأشياء من دون سبب أو ضرورة عضوية. إن هذا التفوق الشعري للعمل على الحياة كان يتجاوب مع تقسيم البشرية إلى فئتين: كان هناك عدد قليل من الناس الذين يتصرفون، والذين ينذرون أنفسهم سعياً وراء مشاريع كبيرة وأهداف كبيرة، ويواجهون بالنتيجة ضربات القدر وضرباته المضادة الملازمة لهذه المشاريع. وكان هناك حشد من البشر – من النساء بصورة خاصة – انحصر نشاطهم في دائرة الحياة وسبل الحفاظ عليها وإعادة إنتاجها. وعندما أعلن الأدب مع «فلوبير» أنه لا وجود لمواضيع نبيلة ومواضيع مبتذلة، فهو لم يقم بتوسيع دائرة ما يمكن تصويره فحسب، بل أعاد طرح مسألة هذا التعارض بين العمل والحياة، هذا التعارض الشعري والاجتماعي في آن واحد وبصورة لا تنفصم.

لا فصلَ بين ميدان الأشياء الشعرية وميدان الأشياء النثرية. وهذا المبدأ الجديد لم يكن عقيدة كاتبٍ ما، بل كان المبدأ المكوِّن للأدب بذاته، والمبدأ المكوِّن لكرامته الخاصة. وما كان ذلك في أن الفن قد تلاءم منذ تلك اللحظة مع ضرورة التطور الاجتماعي، عبر تقبل شخصياتٍ وعواطفَ من العامة فحسب، بل إن نقاءه نفسه قد اتحد مع عدم الوضوح هذا. إذ لم يعد هناك مواضيع نبيلة وأخرى مبتذلة، وهذا يعني أن نقاء الفن يكمن في ألا يكون مديناً لمواضيعه بأي شيء. لا بل يقوم على عدم وجود أي شيء يفصل بين ما يُعزى إلى الفن وما يُعزى إلى الحياة العادية. وليس عبثاً أن ينتقل المؤلف نفسه من نمط الواقعية إلى بطل الفن للفن. وبالضرورة نفسها، فإن الفنَّ (l'Art) موجودٌ حالياً في صيغة المفرد وبالحرف الكبير[1]، وإنه ما من حدٍّ يفصل ما بين الفن وبين ما هو ليس فناً. ولهذا فإن أبطال التقاليد سيفضحون بحق تواطؤَ المؤلف مع شخوصه. إن المساواة التي يعلنها بين جميع المواضيع، هذه المساواة الصالحة في اختلاف الأسلوب أيضاً تتجاوب مع المساواة بين جميع الأهداف القادرة على أن تسبب الإثارة المطلوبة. إن إثارة الشخصية المتعطشة لكل متعة، وعدم تأثر المؤلف الذي يحرص على ألا يصدر أي حكم على أفعال وحركات أيٍ من شخوصه، هما وجهان لعملة واحدة، إنهما شكلان للمرض ذاته المسمى ديمقراطية.

هذا هو حكم المحكمة. إن للمؤلف رؤيةً مختلفةً قليلاً عن هذا التواطؤ. فهو حين يعزو إلى نفسه إمكان إضفاء طابع الفن على أي شيء مبتذل، لا يستطيع أن يتجاهل قفا الصورة: فما يصلح بالنسبة إليه يصلح بالنسبة إلى «إيما». وإن المساواة الأدبية هي مستقلةٌ بالتأكيد عن أية سياسة ديمقراطية. لكنها متكافلة مع قسمة المحسوس هذه، التي تلغي الفارق بين إنسانيتين، بين

(١) المقصود بصيغة المفرد الفن بصفته كلمة مجردة، ومن نافلة القول أن المقصود بالحرف الكبير في اللغات اللاتينية هو الإشهار أو معاملة الكلمة كما لو كانت اسم علم (المترجم).

كائنات مخصصة للأعمال العظيمة والعواطف المرهفة، وكائنات مخلصة للحياة العملية والإيجابية. إن ضبابية الحدود والفوارق التي ترسخ سلطة فنه الجديدة تحدد أيضاً إمكانات حياة جديدة لأيٍ كان. ومن بين هذه الإمكانات المقدمة لأي قادمٍ كان، هناك بصورة خاصة قدرته على صهر الفن والحياة على طريقته. إن «فلوبير» يستطيع أن يصنع فناً من حياة فتاة ريفية بقدر ما تستطيع الفتاة الريفية نفسُها أن تحوِّل حياتَها إلى فنٍ وتحوِّل إبداعَ الكاتبِ إلى طريقةٍ في العيش. وهذه القدرة تطرح نوعين من المشاكل. هناك بالطبع البلبلة «الاجتماعية» التي استحوذت على فكر المعاصرين: أي «عدم الانتماء الطبقي» لأبناء وبنات الشعب المأخوذين بـــ «الغرور» الأدبي الذي يجتثهم من شرطهم. لقد خصص «بلزاك» في روايته «*خوري القرية*» لمصير الأسود لابنة حدَّادٍ سيطر عليها وحيُ الكِتابِ وعبادةُ المثالِ الأعلى. وكان همه الأول في الإفصاح عن الخطر الاجتماعي الناجم عن إمكان أي شخص على أن يكون فرداً يتمتع بجميع المتع، ولاسيما المتع المثالية العليا. ومما لا شك فيه أنه، لهذا السبب، لم يقتل بطلته. بل على العكس من ذلك، جعلها متواطئة في الجريمة، إذ صنع أدباً من الجريمة الرمزية، ألا وهي جريمة خلط الشروط والأقدار.

إن «فلوبير» غريبٌ عن هذه الاهتمامات. إن همه الوحيد يتعلق بالفن. إنه يتعلق بالعقدة التي تربط المساواة الفنية بهذه القسمة الجديدة للمحسوس الذي يجعل متع الفكر في متناول أي شخص كان. ها هنا تكمن المشكلة الثانية التي لم تعد تتعلق بالنظام الاجتماعي بل بالفن نفسه: إذا كان مستقبل الفن يرتبط بشكل جديد من انعدام التمايز بين الفن والحياة غير الفنية، وإذا كان عدم التمايز هذا في متناول أي شخص كان، فماذا يبقى للفن كي يشيد خصوصيته؟ إن الصيغة الجديدة التي تميز الفن تعني أيضاً سقوطه في عدم تميزه عن حياة تختلط بالفن في كل مكان، مثلما يختلط الفن بالحياة في كل مكان. من أجل تفادي هذه النتيجة، يتوجب الفصل ما بين المساواتين،

والفصل ما بين طريقتين مختلفتين لمعالجة عدم التمايز بين الفن واللافن. ينبغي أن تكون له طريقة جيدة وطريقة سيئة لمعالجة عدم التمايز. إن هذه الطريقة السيئة هي التي ينبغي على المؤلف أن يجسدها في خلق شخصيته الروائية. عليه أن يبني شخصيته على أنها نقيضه، أي على أنها نقيض الفنان. أما الطريقة الجيدة، الطريقة الفنية لمعالجة عدم التمايز فتقوم على وضعه في الكتاب فقط، في الكتاب بما هو كتاب. والطريقة السيئة، طريقة الشخصية الروائية، تقوم على وضعه في الحياة الواقعية. وهكذا يفترق طريق الشخصية عن طريق الفنان. وفي هذا تكمن روح «إيما» الإيجابية: فهي تعالج الفن على أنه أمر إيجابي. فهو يعني بالنسبة إليها أسلوباً من أساليب الحياة، ينبغي عليه أن يجتاح جميع أشكال الوجود. هذا هو مبدأ المساواة بين الموضوعية والعاطفية، هذه المساواة التي تحدد الطريق المضادة للفن. وكي ندرك الطريقة التي يبنى عليها الاختلاف، لنقف عند مقطع صغير يصف لنا إحساسات «إيما» الشابة وهي تحضر قدّاساً في ديرها:

بما أنها تعيش من دون أن تخرج مطلقا من جو الطبقات الفاتر، وبين هؤلاء النساء البيضاوات اللواتي يحملن سُبْحاتٍ بصلبان نحاسية، راحت تنعس بهدوء في الخَدَرِ الصوفيِّ الذي ينبعث من عطور المذبح ونداوة أجران الماء المقدسة وبريق الشموع. وبدلاً من أن تتابع القداس، كانت تنظر في كتابها إلى الرسوم المحاطة بزرقة السماء، فتعشق النعجةَ المريضةَ، وقلبَ يسوعِ الذي تجتاحه النبال الحادة، أو يسوعَ المسكينَ الذي يتعثر وهو يسير حاملاً صليبه(١).

ها هنا يفترق طريق الشخصية الروائية عن طريق المؤلف. ولكن يجب ألا نخطئ في الفارق. إن «فلوبير» لا يعيب على «إيما» شرودها أثناء القداس الإلهي بالطبع. ذلك أن فتور العطور الصوفي وبريق الشموع وزرقة

(١) فلوبير، مدام بوفاري، طبعة قدم لها وعلق عليها «جاك نيف»، ١٩٩٩، كتاب الجيب، ص٩٨.

السماء التي تحيط بالرسوم بالنسبة إليه تشكل المحتوى الحقيقي للقداس. إنه يقوم – لكونه كاتباً - بما يجعل شخصيته تقوم به بالضبط: يفكك الحدث ــ الاحتفال الديني ــ إلى مجرد لعبة من الإحساسات والانفعالات. ويستسلم، هو نفسه، لهدهدة الإيقاع الثلاثي لجملته، تماماً مثلما تستسلم «إيما» لفتور المذبح الصوفي. وأكثر من ذلك يتعامل مع كل قصة حياة «إيما» وتعاستها مثلما تتعامل «إيما» مع القداس على أنه تمتع بحت بالأحاسيس والصور. ليس خطأ «إيما» في كونها قد انساقت مع الصوفية إذن. بل على العكس من ذلك في كونها غير مخلصة لها. وفي الواقع إن «إيما» قد خانت هذه «الصوفية» مذ أرادت أن تضفي على هذه الأحاسيس والصور الصوفية صورةً ملموسة، ومذ رأتها مجسَّدة في أشياء وشخصيات واقعية. هذه هي خطيئتها القاتلة: أرادت أن تجعل من عناصر الخدر الصوفي نسيج حياتها و«ديكور» منزلها. إن الأدب بالنسبة إليها يعني أولاً ضرورةً جميلةً للكتابة. والفن الذي وضعته في حياتها يتكون من ستائر وشمعدانات وسلاسل لساعتها، وآنيتين زرقاوين لموقدها، أو علبة خياطة من العاج، مع كشتبانٍ من العقيق.

هذا هو خطأ «إيما» وخطيئتها ضد الفن. نستطيع أن نطلق عليهما اسماً: إضفاء الجمال على الحياة اليومية. مما لا شك فيه أن هذه العبارة لم تكن موجودة حتى ذلك الوقت، لكن الاهتمام بها موجود، ويصوغها «فلوبير» في رسالة إلى «لويز كوليه» قائلاً:

كم من الرجال الشجعان عاشوا قبل قرن من دون الفنون الجميلة، ويتوجب علينا الآن أن نصنع لهم تماثيل صغيرة وموسيقى بسيطة وأدباً بسيطاً. (فلنفكر فقط في حجم الانتشار المخيف لرسم سيئ يجب ألا يطبع! – وفي نوعية المفاهيم الجميلة التي يستخلصها منه شعبٌ ما بخصوص الأشكال البشرية)[1].

---

(١) رسالة إلى «لويز كوليه»، في ٢٩ كانون الثاني ١٨٥٤ مدرجة في كتاب «رســائل»، الجزء الثاني، غاليمار ١٩٨٠، ص٥١٨ (سلسلة لابلياد).

إن هدف «فلوبير» هو الهدف الذي سيلخصه «آدورنو» في نقده «للكيتش»[١] kitsch. لا بد من تحديد معيار الرهان: ليس «الكيتش» هو الفن الذي لم يعد رائجاً. مما لا شك فيه أن الفن الذي يدخل في حياة البسطاء هو الفن الذي يرفضه هواة الجمال عموماً. لكن المشكلة أعمق من ذلك: إن «الكيتش» هو الفن المدمَجُ في حياة أي شخصٍ كان، إذ يصبح جزءاً من ديكور وأثاث حياته اليومية. وبهذا الخصوص فإن «*مدام بوفاري*» هي أول بيانٍ ضد «الكيتش». إن سيرورة الرواية مناسَبةٌ لاختلاف دائم: إذ تستمر الشخصية في التصرف في الاتجاه المعاكس للفنان. وبالغ «فلوبير» قليلاً في برهانه، عندما ذكر اهتمامات «إيما» الأدبية، وجعلها تدرس لدى «أوجين سو» وصفاً للأثاث. هناك وسائل أبسط من قراءة روايات «أوجين سو» الطويلة للاطلاع على الموضة في مادة الأثاث. لكن «فلوبير» بحاجة لأن يدمج «نزعة الجمال» لدى شخصيته في الخلط فقط ما بين الأدب والأثاث. كان بحاجة لذلك لا سيما أنه اعترف هو نفسه إلى «لويز كوليه» بأن الأدب هو تعويض عن حلمه المستحيل في أن يكون له

...أرائك من ريش العصفور الطنَّان، وسجاجيد من جلود البجع، ومقاعد من الأبنوس، وأرضيات حرشفية، وشمعدانات من الذهب المُصمَت، أو مصابيح محفورة في الزمرد[٢].

هذا هو جوهر المشكلة: إن محاولة وضع الفن في الحياة الواقعية يجب أن تنفرد بها شخصية واحدة وأن يُحكَم عليها بالموت في صورة الفنانة السيئة أو المزوَّرة. إن جريمة «إيما» جريمةٌ ضد الأدب. وهي تكمن في أنها أساءت استخدام التوازن بين الفن والحياة. فكان لا بد للأدب من أن يقتلها كي يقي

---

(١) من بين المعاني الواردة في قاموس petit Robert، أرى أن المعنى الأنسب للكلمة هنا هو: الفن الفاسد (المترجم).

(٢) المصدر نفسه، ص ٥١٧ - ٥١٨.

الفنَّ من قرينه الشرير. فالمشكلة ليست اجتماعية بالمعنى الوارد أحياناً: أي ليست في وقاية الفن من المبتذل. بل على العكس من ذلك، ستكمن أكثر فأكثر في وقايته من الأشخاص المرهَفين. ومما لا شك فيه أن رهافة «إيما» لا تزال بدائية. لكن هذه الرهافة ستلاقي تجسيداً آخر بعد ذلك بثلاثين عاماً في رواية «هويسمانس»، «Des Esseintes» «*ديزيسانت*»، هاوي الجمال، الذي أراد أن يعيش محاطاً بروائع خالصة من الفن، كذلك في قصائد «مالارميه» ذات العطور النادرة والنباتات التي لا تصدق. وبعد كتاب «*بالمقلوب*» بثلاثين عاماً أيضاً، هاجم «بروست» رجال الطبقة المخملية إذ حاكم هواة الجمال الذين يريدون من الفن أن يضفي السحر على حياتهم، أو ضبط إيقاع حبهم، أو أن يزين ديكور منازلهم. وابتدع أنواعاً شتى من الأحكام لمعاقبتهم على جريمتهم التي اقترفوها ضد الأدب والفن: وهكذا سيجعل «سوان» يتزوج الغانيةَ البلهاءَ التي يحبها لأنها تشبه صورة امرأة في إحدى لوحات «بوتيشيلي»، وسيرسل «سان لو» إلى الموت في ساحة الوغى ثمناً لأحلامه في ملحمةٍ جديدة، وسيقيد «شارلوس» الذي يستخدم الأعمال الفنية تخليداً لمجد النبلاء على «صخرة المادة البحتة» في ماخور «جوبيان».

إن «فلوبير» هو رائد حرب الفن ضد «هواية الجمال». ولكي يربحها، لا يكفي أن يعاقب الفنانُ شخصياته، بل يجب عليه أن يُظهر الطريقة الصحيحة لتحقيق ما أخطأوا به، ألا وهو عدم التمايز بين الفن والحياة. إن الكاتب يريد أن يحصر هذا التمايز في الكتاب فحسب. ولكنْ ما هو المقصود من ذلك بالضبط؟ إننا نعرف المبدأ «الفلوبيري» فعلاً: إذا كان الموضوع غير ذي بال، فإن الأسلوب هو الذي يميز الفن. ولكن إذا كان الأسلوب يعني فقط فن العبارات الجميلة الذي يأتي ليرفع من شأن المواقف والشخصيات المبتذلة، فلن يكون هناك أي شيء يميز طريقة الفنان عن طريقة شخصيته. فهو قد يدبّج عباراتٍ أنيقةً على قصص تافهة، تماماً مثلما تطبِّقُ الشخصيةُ رؤوساً

«فنيةً» على رؤوس شمعداناتها، أو سلاسلَ مجوهرةً على ساعتها. إن عمل الأسلوب يجب أن يدل على العكس إذن. يجب أن يقوم على حذف الرؤوس والسلاسل. وبذلك يكون «طريقةً مطلقة لرؤية الأشياء». أما ماهية هذه الطريقة، فقد استطاعت «إيما» أن تحسها عندما شعرت بـــ «الخدر الصوفي» للقداس. إن التمتع بـــ «الخدر الصوفي» هو الشعور بالمتعة الناجمة عن تناغم الإحساسات المحض المنفصل عن أية قصة وأية وظيفة، وعن أي شعور شخصي وأيَّةِ خاصيةٍ تُعزى إلى الأشياء. إن الطريقة المطلقة لرؤية الأشياء هي الطريقة التي ننظر بها إليها، والتي نحسها بها، عندما نكف عن أن نكون ذاتاً شخصية تسعى لأهداف فردية. عندئذ تتحرر الأشياء إذن من كل الروابط التي تجعلها أشياء مفيدة أو مرغوب فيها. إنها تُعْرَضُ في معرض الإحساسات المحضة المنفصلة عن معرض التجربة العادية.

ثمة شخصيةٌ كان ربما باستطاعتها أن تشرح ذلك إلى «إيما» الشابة. ولسوء الحظ إنها الشخصية الأخيرة التي نصادفها عند الراهبات. إنها الشيطان فعلاً. فقبل أن يكتب «*مدام بوفاري*»، كتب «فلوبير» النسخة الأولى من «*غواية القديس أنطوان*». والحال هذه، فقد ظهر الشيطان، مغوي الناسك، أكثر فطنةً وأكثر كرماً من راهبات الدير العجائز. إذ كان قد شرح للقديس مبدأ «الخدر الصوفي» أثناءَ رحلةٍ أعَدَّها له عبر الفضاء. فكشف له ما معنى الحياة، وما تقدمه لنا عندما تتخلص حواسنا من قيود الفردية. واستطاع القديس بفضله أن يكتشف ما تشبهه أشكال الحياة غير الشخصية وما قبل الفردية:

... كائنات دون روح، أشياء جامدة تبدو حيوانية، كائنات نباتية، تماثيل تحلم ومناظر تفكر[1].

---

(١) فلوبير، إغواء القديس أنطوان، نسخة ١٨٤٩، بـــاريس، دار نـــشر كونـــار، ١٩٢٤، ص٤١٨.

في العالم اللاشخصي هذا، يفقد الفكر هويته وينقسم إلى عدد كبير من الذرات الفكرية التي تتحد بتلك الأشياء المنشطرة، هي ذاتها، إلى جسيمات متراقصة. ولقد ذكَّر الشيطانُ القديسَ أنه كان عليه مراراً أن يشعر بهذه التجربة التي تقوم على انصهار الداخل مع الخارج:

إزاء أي شيء، أكان قطرةً من الماء أو صَدَفةً أو شعرةً، غالباً ما وقفتَ جامداً، شاخصَ النظرة، منفتحَ القلب.

كان الشيء الذي كنتَ تتأمله يبدو أنه يأسركَ، بحيث كنت تميل إليه، فتنشأ روابطُ معه، ربما كنتما تتعانقان وتتلامسان متوحدَيْنِ بالتصاقات حميمة لا تحصى[1].

إن هذه الالتصاقات الناعمة، وهذه الأصداف، وهذه الشعرات، أو قطرات الماء التي يمكن أن تضاف لها بضعة أشعةٍ من الشمس، أو هبَّات من النسيم، أو حبَّات من الرمل، أو ذرَّات من الغبارٍ تذروها الريح، هي التي تشكل النسيج الحسي لرواية «مدام بوفاري»، لا بل هي الأحداث الحقيقية للرواية. فهي تشكل المحتوى الفعلي للحدث عند حصول حدثٍ جديد، ولا سيما عند ولادة حب جديد. «كان الهواء من تحت الباب ينفث قليلاً من الغبار على البلاط[2]». على هذا النحو تترسخ كثافة الحميمية التي تنشأ بين «إيما» و«شارل». وإذا ما كانت «إيما» قد أرخت يدها في يد «رودولف»، يوم انعقاد جمعية المزارعين، فذلك بسبب مجموعة من العناصر الحسية أكثر مما هو بسبب فصاحته: أشعةٌ ذهبيةٌ صغيرة حول حدقتي هاوي الجمال، عطرُ فانيلا، وعَجَّةٌ من الغبار أثارتها عربة جياد في البعيد[3]. أما بالنسبة لحبها الناشئ تجاه «ليون»، فهو مسألة شعورٍ مصفَّفةٍ، وحشراتٍ، وأشعةِ شمسٍ، أو قطراتِ مياه:

---

(١) المصدر السابق، ص٤١٧.

(٢) فلوبير، مدام بوفاري، المرجع المذكور، ص٨١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٦.

كانت أعشابٌ طويلةٌ ورفيعة تنجدل حسب التيار الذي يدفعها مثل ضفيرةٍ خضراءَ منسدلة في صفائه. وأحياناً كانت حشرةٌ رفيعةُ الأرجلِ تمشي أو تحط على رؤوس نباتات الأسل أو على أوراق النيلوفر. وكانت الشمس تخترق بشعاعها حَبَابَ الأمواج الزرقاء المتتالية قبل تلاشيها[١].

هو ذا ما حصل: حَبَابٌ أزرقُ على أمواجٍ تحت الشمس، أو هبَّاتُ غبارٍ تثيرها الريح. وهو ذا شعور الشخصيات أو ما أثار غبطتها: تدفقٌ محضٌ للإحساسات. بعد ذلك بوقت طويل، سيلخص الراوي «البروستي» بهذه العبارات الرسالةَ التي تبعثها مثل هذه الإحساسات كتحدٍ لمن يشعرون بها: «التقطِنْي وأنا أعبُر إذا كنتَ تقوى على ذلك، وحاول أن تحلَّ لغز السعادة التي أعرضها عليك[٢]». لكن أبطال «فلوبير» لا يجازفون بحل اللغز، لأنهم لا يرون أي نوع من السعادة قد يكون حبيس هبَّات الغبار أو الحَبَاب على الأمواج. إنهم بحاجة لقصة حقيقية بدلاً من هذه الأحداث الصغرى. وهم يريدون أن تصبح الزوابع وأشعة الشمس والأمواج مزايا حقيقيةً لأشياءَ تُشْتَهى أو تُسْتَملك، وملامحَ أفرادٍ يمكن لكم أن تعشقوهم أو على العكس أن يعشقوكم. إنهم لا يخلطون الفن بالحياة، بل يخلطون فنَّاً بآخرَ وحياةً بأخرى.

إنهم يتناولون فناً على أنه فنٌ آخر: لقد ظلوا فعلاً في الفن الشعري القديم للأحداث، مع الشخصيات التي تسعى وراء مقاصد كبرى، ومع المشاعر التي تولِّدها الشخصيات المميزة، والعواطف النبيلة المتناقضة مع عواطف العامة. إنهم ليسوا من زمن الفن الشعري الجديد، الفن الشعري المعادل للحياة. ولكنهم يتناولون حياةً على أنها حياة أخرى. يظنون أنهم لا يزالون في عالمٍ من المبتدأ والخبر، والأشياء والمزايا، والإرادات التي ترمي

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٠.

(٢) بروست، البحث عن الزمن الضائع، الجزء الثالث، غاليمار، ١٩٥٧، ص٨٦٧ (سلسلة لابلياد).

لغاياتٍ محددة وتختار الوسائل. يعتقدون أن للأشياء والأفراد مزايا حقيقيةً تجعل حيازتَها مشتهاة. مختصر القول أنهم لم يسمعوا درس الشيطان في أن الحياة لا عقل لها، وأنها مزيج دائم من الذرات التي تقوم باستمرار بتشكيل وتحليل صورٍ جديدة. وبعد ذلك بوقت طويل، سمَّى فيلسوفٌ، هو «جيل ديلوز»، هذه الصور كينوناتٍ فريدةً (heccéités) وعرَّفها كما يلي:

إن لدى فصلٍ ما، أو شتاءٍ ما، أو صيفٍ ما، أو ساعةٍ ما، أو تاريخٍ ما، كينونةً فريدة كاملة لا ينقصها أي شيء مع أنها لا تختلط مع كينونة شيء ما أو شخصٍ ما. إنها كينونات فريدة بمعنى أن كل شيء فيها هو علاقة حركة وسكون بين الجزيئات والذرات، بين القدرة على التأثير والتأثر[1].

هذه العلاقات المحضة من الحركة والسكون هي الموجودة في قلب رواية «مدام بوفاري». إنها هي التي تظهر لنا ماهية الحياة كما يصورها الفن على حقيقتها: تدفقٌ غيرُ شخصيٍ محضٌ من الكينونات الفريدة. إن الأدب يقول الحقيقة ويقدمها لنا كي نحسها إذ يحرر هذه الكينونات من قيود الفردية والموضوعية. هذه هي الطريقة الصحيحة لتحقيق هوية الأدب والحياة. وهذا ما ينبغي على الأدب فعله بالنسبة إلى «فلوبير»، بل وهذا ما يفعله في جميع الأحوال، فهو يضع طريقته على النقيض من طريقة بطلته في معالجة أي حدث حسي. إن «إيما» لا تنفك عن تحويل الكينونات إلى صفاتٍ للأشخاص والأشياء، وبذلك تلقي بها في خضم الشهوات والاحباطات. أما «فلوبير» فيفعل عكس ذلك دائماً: إذ يستخلص السعادة المحضة للكينونات غير الشخصية من صخب الشهوات والاحباطات الشخصية. وفي روايته لرغباته وقناعاته، يحفر «فتحات صغيرة» حيث «تُرى الكوارث» من خلالها[2]. ومن خلال صخب هذه المصائب، يُسْمِعُنا موسيقى لا شخصية تتقذنا. وجملةً بعد

---

(١) جيل ديلوز وفيلكس جوتاري، Mille plateaux، منشورات مينوي، ١٩٨٠.

(٢) فلوبير، رسالة إلى «لويز كوليه»، مراسلات، المصدر المذكور سابقاً.

جملة، يسجل اختلاف الأدب كاختلافٍ بين طريقتين لتوحيد الأدب والحياة. ومقابل الحق المتساوي لجميع الأفراد في جميع المتع، يضع المساواة الأصلية السائدة على مستوى الكينونات ما قبل الفردية. وليست هذه مسألة فلسفة شخصية، بل هي المهمة ذاتها للأدب كشكل جديد للكتابة في رسم الاختلاف بين طريقتين لجعل الفن واللافن متعادلين. ويكمن الاختلاف كله في الطريقة التي يعالج بها الأحداث الصغرى التي تحوك النسيج اللاشخصي الذي تكتب التجربةُ «الشخصيةُ» سيناريوهاتها الخاصة عليه. ويمكن ربطها بتصوُّرٍ لموضوع الرغبة ــ وهذه هي طريقة الشخصية الروائية. كما يمكن على العكس من ذلك حياكة نسيج الحياة الحسية اللاشخصية انطلاقاً منها ــ وهذه هي طريقة الفنان.

إن «فلوبير» يصنع الاختلاف من دون أن يفصح عن ذلك. إنه يكتفي بأن يقيم تعارضاً ما بين الإيحاء اللاشخصي للجملة وبين المحتوى الخيالي للرواية. إنه يستطيع أن يقوم بذلك لأنه انسحب هو نفسه كمؤلفٍ من الرواية. وبعد ذلك بنصف قرن، سيعالج «بروست» مسألة طريقةٍ أكثر تجذراً، إذ سيوحد الحبكة الخيالية مع الحبكة الأدبية عبر مماهاة الراوي مع بطل القصة. وسيستطيع تلخيص المشكلة كلها في تفسير حدثٍ وحيدٍ مدرَك: بقعة لونٍ متحركة على شاطئ. إن ما رآه البطل على ساحل «بالبك» في حقيقة الأمر هو البقعة التي صنعتها خمس أو ست فتيات، أو بالأحرى أقل أو أكثر من فتيات: كائنٌ جماعي يتكون من أعضاء منفصلة، له شكلٌ بيضويٍ شاحب، وعيون خضراء أو سوداء ــ أو بالأحرى له صفائح لامعة أو كرة «بولو» تعلو وجنات وردية، أو له دراجة، أو له «نوادي الغولف»، أو له أوراك مياسة، أو له جملتان أو ثلاث جملٍ يلتقطها من الطريق حيث «يعيشُ رجلٌ غاضبٌ حياتَه»... وعلى هذه الحال، هناك طريقتان لمعالجة هذا المركَّب المتحرك من الأحاسيس. هناك الطريقة التي اختارها الراوي بوصفه شخصية من شخوص القصة: يحوِّل الأعطاف العائمة للبقعة المتحركة إلى صور

أفراد، ويختار من بينها الصورة الوحيدة للمعشوقة، صورة «ألبرتين». فهو ينساق مع رغبة امتلاك جميع العوالم التي تتلألأ في عينيها، وجميع العوالم التي اجتازتها، وجميع العوالم التي يمكنها أن تهرب إليها أو تهرب منها فعلاً. وهناك الطريقة التي توجَّبَ عليه أن يختارها، الطريقة التي اختارها قرينه الكاتب الذي يذهب في الاتجاه المعاكس تماماً: إنه يجعل جمال البقعة، هذا «الجمال المائع الجماعي المتحرك»، مائعاً وجماعياً ومتحركاً بصورة أكبر. يجعل الفتياتِ عَصيِّاتِ المنال بدرجة أكبر، وغير بشرياتٍ بدرجة أكبر أيضاً، إذ يرميهن في عربة التحولات الكبيرة، حيث يجتزن جميع سلطات الطبيعة وجميع أشكال الفن، كي يصبحن بالتناوب سرباً من النوارس يقوم باستعراض لغزي على الرمل، ثم شِعْباً من المرجان، ثم مذنَّباً مضيئاً، ثم ملكاً عربياً لموكب المجوس الذي رسمه «غوزولي»، ثم تماثيلَ تتمرأى تحت الشمس على شاطئٍ في اليونان، ثم أخيراً أجمةَ وردٍ على جرف صخري في «بنسلفانيا»

... من بينها يبدو كل مسار المحيط الذي تجوبه سفينة بخارية تنساب ببطء على خط الأفق الأزرق، مثل فراشة كسولة تنتقل من ساق لأخرى، وتتأخر في التويجة، بحيث يتجاوزها هيكل السفينة، ومن أجل أن تطير واثقةً من أنها ستصل قبل السفينة، تستطيع أن تتوقع أن مجرَّدَ قطعة لازوردية فقط ما زالت تفصل مقدمتها عن أول تويجة الزهرة التي تبحر نحوها(1).

تقدم نهاية هذه الحلقة درساً مزدوجاً. فهي تُظهِرُ لـ «إيما» ما يمكن للمرء أن يفعله، إذا كان كاتباً، مع شاطئ لازوردي ترصعه صور الحب المشفقة. ولكن يجب على المرء أن يختار بين قصتين من أجل أن يصبح كاتباً: إما قصة الحب مع «ألبرتين» أو قصة السباق بين سفينة بخارية

---

(1) بروست، البحث عن الزمن الضائع، الجزء الأول، غاليمار، ١٩٥٤، ص٧٩٨ (سلسلة لابلياد).

وفراشة بين تويجتين من الورد. لا بد من الاختيار، لكن الشخصية الروائية تنتقي الخيار السيئ دوماً. وإلا لما كانت شخصية خيالية بل مبدعاً أدبياً. ومع ذلك، فإن «بروست» أكثر كرماً من «فلوبير» ويفوقه قليلاً بحسّه الجدلي. إن الألم الذي تحملته الشخصية بسبب خيارها الخاطئ يمكن أن يتحوَّل إلى ربح. وإذا ما فقد «ألبرتين»، فهو يستطيع أن ينتهي بأن يدرك الطريقة الصحيحة لرؤية بقعة متحركة على الشاطئ، يستطيع أن يدرك الهوية الحقيقية للأدب والحياة: إن الأدب وحده هو الحياة الحقيقية، الحياة المعيشة فعلاً والتي أصبحت واضحة لذاتها. ولكن لا بد له لذلك من أن يفقد «ألبرتين»، أن يفقدها فعلاً كشخصية فريدة، وككائن حي يريد أن «يعيش حياته»، أي أن يعيش الحياة المزيفة المأخوذة على أنها حقيقية. إن المحبوب يجب أن يموت، يموت حقاً، كي يتحطم وهم الحياة ووهم الفردية. ومن الصحيح أن لدى الراوي شيئاً من «النفور» من النتيجة الحتمية. فهو يدرك بالتأكيد أن الآلام التي كابدها في أعقاب ضلاله أصبحت في نهاية المطاف مفيدةً بالنسبة إليه. لا بد له من أن يمر بهذا المرض كي يبلغ صحة الكاتب الذي يعلم أن حقيقة الحياة العليا تكمن في الأدب فقط. ولكن كيف نسوِّغُ التضحيةَ التي لا تعوَّض والتي يتطلَّبها ذلك من المحبوب؟ كيف نبرر لزوم هذا الكم من الأموات لصنع كاتبٍ يملك حقيقته؟

إن كل هؤلاء الأشخاص الذين كشفوا الحقائق لي، والذين لم يعودوا موجودين، يبدون بالنسبة إلي كأنهم عاشوا حياةً لم تفد أحداً سواي، كما لو كانوا قد ماتوا من أجلي(١).

إذا كان من الممكن تبرير هذه الاغتيالات، فلأن الأمر لا يتعلق فقط بالمصلحة الأنانية للكاتب، ولا يتعلق أيضاً بمجرد رسم الحد الفاصل بين الفن والحياة العادية. إن الأمر يتعلق بالحقيقة، وبالتالي بالصحة. إن الحياة المعيشة

---

(١) المصدر السابق الجزء الثالث، ص٩٠٢.

والممجَّدة في «الزمن المستعاد» ليست الحياة المثالية لهواة الجمال في «ديزيسانت». إنها الحياة المتوافقة مع حقيقتها العميقة، الحياة التي وجدت الصحة الخاصة بها. لأن مشكلة الأدب قد أصبحت قضية صحية بصورة متزايدة ما بين زمن «فلوبير» وزمن «بروست». إن مشكلة الأدب مرتبطة بمشكلة القوى التي تهدد الحياة فيما وراء قصص المرض والانحطاط التي حركت معاصري «هويسمانس». ويتعلق الأمر بمعرفة فيما إذا كان [الأدب] متواطئاً، أم كان على العكس طباً يقاومها [أي يقاوم القوى التي تهدد الحياة]. لقد ولد الأدب بصفته هكذا مع الانقلاب الشعري الذي وضع تفسير الحياة محلَّ منطق الأحداث. إن الحياة، بالمعنى الأقوى للمصطلح، ليست مثل المبحث التجريبي للأشياء بل مثل القوة التي تحكم الأفراد والجماعات، إنها موضوعه الخاص إذن. وإذا ما كان [الأدب] يستطيع أن يتباهى بكونه الحياة الحقيقية، فلأنه جدير بأن يعالج الأمراض التي تهدد الحياة.

ما هي هذه القوى؟ هناك قوة تم تحديدها منذ مدة طويلة. إنها قوة الكلمات. إن الكلمات كائنات بلا جسد لديها القدرة على انتزاع الموجودات من قَدَرِها الطبيعي. وهكذا فإن أناساً من العامة، لديهم ما يكفيهم لينشغلوا بهموم العيش والحصول على الخبز والتكاثر، ينساقون فتستثيرهم كلماتٌ مثل «حرية» أو «مساواة»، ويرغبون بالنتيجة في أن يقولوا كلمتهم في شؤون الحكم مع أنها ليست من اختصاصهم. وهكذا أيضاً فإن فتياتٍ شاباتٍ معدّات لتدبير المنـــزل والأسرة، يندفعن، مجازفاتٍ بسمعتهن وحياتهن، في تعقب المعنى الكامن لبضع كلمات مثل «سعادة» و«هوى» و«سُكْر». ها هنا قضية قديمة تلامس نظام الأسرة والمجتمع، ويعززها فقط الجزع الجديد أمام «السيل الديمقراطي». ولكن أثناء القرن التاسع عشر، أحسَّ رجالُ الفكر بالقلق إزاء خطرٍ جديدٍ أفدح من هذا. إن الحياة يهددها عدوٌ ماكر ينام في صلبها مختلطاً مع قدرتها نفسها: الحياة تهددها الإرادة. هذا هو الدرس الذي يقدمه في رواية «إهاب الحبب» بائعُ العتق العجوز الذي يقدم للبطل إهاباً سحرياً ومميتاً:

يُنْهِكُ الإنسانَ فعلانِ يقوم بهما فطرياً، ويجففان مصادر حياته. هناك فعلان يفسران جميع الأشكال التي يأخذها هذان السببان للموت: فعلُ «يريد» وفعلُ «يستطيع» [...]. فعل «يريد» يحرقنا وفعل «يستطيع» يدمرنا، لكن فعلَ «يعرف» يترك بنيتنا الضعيفة في حالة دائمة من الهدوء[١].

ليست قوة الكلمات الهائمة فحسب هي التي تخبل عدداً كبيراً تقريباً من الأدمغة المحمومة، إذ بدت الحمى منذ ذلك الوقت مندمجةً في جوهر الحياة نفسها. فباندفاعها الأعمى، يتم الاستيلاء على الكلمات جميعها والصور جميعها، من أجل بناء مواضيع مشتهاة من دون أي عائق: بضائع للاستهلاك، غايات يراد بلوغها، وأشخاص يراد الاستحواذ عليهم.

إن الأدب يبرز مع هذا التشخيص. إنه يبرز كتفسير لهذه الحياة أي كما لو كان معرفةً لها. لكن هذه المعرفة نفسها هي بمعنىً ما متواطئة مع المرض المشخَّص. إن رواية «إهاب الحبب» تزعم أنها «توقفٌ فسيولوجيٌ حاسمٌ قام به العلم الحديث في الحياة البشرية»[٢]. لكن النقاد يتهمون الطبيب بحق لأنه يجعل من نفسه شاعراً ملحمياً يتغنى بالمرض. وبعد ذلك بجيل واحد، صرح «زولا» الشاب بفظاظة أن ذوقه يحمله على أن يتلذذ بهذا المرض الذي أصاب الجسم الاجتماعي والذي جسَّده الأخوان «غونكور» في الفتاة الشعبية الفاسدة «جيرميني لاسيرتو»[٣]. وقد ترسخت «هواية الجمال» في «ديزيسانت» مثل طريقة لإثارة «السفلس» الذي ينخر الحياة المعاصرة. إن حزب الأدب المحض، كما استطاع «فلوبير» و«بروست» أن يجسداه، يقوم

---

(١) بلزاك، إهاب الحبب، جاليمار، ١٩٧٤، ص٦٢.

(٢) فيلكس دافان، مقدمة طبعة ١٨٣٤، المصدر السابق ص٤١٣ (من خلال التوقيع قد يكون بلزاك نفسه هو من كتب هذا النص).

(٣) «إن ذوقي ساقطٌ إن شئتم، أحب اليخنات الأدبية الكثيرة التوابل، أعمال الانحطاط التي يحل فيها نوع من الحساسية المَرضية محل الصحة السليمة لدى الكلاسيكيين. فأنا أنتمي لعصري». أحقادي، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، المرجع المذكور، ص٧٥٥.

على تفكيك هذا التكافل المشبوه بين المرض والطب عبر إعادة تعريف المرض والطب، والتفسير السيئ والتفسير الجيد للحياة، من أجل فرز كل منهما عن الآخر بصورة واضحة.

يجب أن يعاد سبب المرض إذن إلى مبدأ بسيط هو إساءة تفسير الإحساس، وإساءة تفسير هبّات الغبار وقطرات المياه وبقع الألوان المتحركة. يكمن الداء في ترسيخها كمواضيع للرغبة والحب ــ أي كأسباب للمعاناة إذن. إن هذا التشخيص الخاص بالأدب، بصفته على هذا النحو، يؤكد فرادته إذن في الضوضاء الصاخبة التي يثيرها شتى الأطباء الذين ينكبون على المرض الكبير الذي يعاني منه الأفراد والمجتمع الحديث. لقد أطلقوا على هذا الداء الكبير اسم الديمقراطية، واسم الإثارة، ثم راحوا يفرحون بمنحه اسماً علمياً: فقد دعوه «هستيريا». و«الهستيريا» مصطلح سريري شهد تغيراً جذرياً في معناه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فما كان يُعَدُّ حتى ذلك الوقت مرضاً عضوياً نسائياً أصبح حينذاك مرضاً نفسياً يصيب الجنسين. لكن تاريخ هذا التغير لا يتأتى من تاريخ علم الطب فقط. فقبل أن تترسخ هذه الهستيريا في نظرية التحليل النفسي على أنها اضطراب نفسي خاص، كانت الكلمة والمصطلح ينتقلان بين العلم والأدب، والعلم والرأي، والأدب والرأي. وقد اكتسبا بذلك استخداماً سائداً: تعيين الطريقة التي تعاني منها الأجساد من مرضٍ لا يعود لسببٍ عضوي بل للإفراط في التفكير. وفي هذا الصدد، أصبحت «الهستيريا» اسماً آخر لهذه «الإثارة» المعلن عنها على أنها نتاج الحضور المفرط للكلمات والصور والأفكار التي تخص «الحياة الحديثة». لقد اجتهد العلماء على أن يعطوا دلالة سريرية محددة لهذا المصطلح الفضفاض. لكن الأدب أيضاً فكَّرَ في نفسه، واعتبر نفسه على أنه علمٌ سريري. إن ما يطرحه روائي «إيما» وروائي «ألبرتين» معاً هو تشخيصٌ ومعالجةٌ خاصةٌ لهذه الهستيريا التي أصبحت الشغل الشاغل لمعاصريهما. فقد أرجعاها إلى هذا الخطأ الوحيد الذي يقوم على ترسيخ الصور العائمة واللاشخصية في

صفاتِ ذواتٍ ومواضيعَ قابلةٍ للاستملاك. والشفاء يمكن أن يتمثل إذن في اكتشاف الحياة الحقيقية ــ حياةٌ حقيقيةٌ تُحَسُّ، بشرط تفتيت صفات الأشياء الراسخة، وإعادتها إلى هويتها كجزيئاتٍ ينثرها المد اللاشخصي. ها هنا الصحة التي يمكن للأدب أن يطرحها ــ صحةٌ تكون صيغتُها قريبةً بمعنىً ما من صيغة الألم الذي سيثبت نفسه على أنه نقيض الهستيريا، ألا وهو انفصام الشخصية. إن العلاج الأدبي الذي يطرحه «فلوبير»، والعلاج الذي يصوغه «بروست» نظرياً ويطبقه في آن واحد، يمنحان الكاتب الطبيب وضعاً يمكن تسميته بوضع شخص منفصم الشخصية يتمتع بصحة جيدة. إن هذا الفصامي الذي يتمتع بصحة جيدة يجتهد في تفكيك الصلات المرضية التي تقيمها الشخصيات الخيالية بين ظهورٍ على الشاطئ وفكرةٍ للفردانية والحلم بالحب. إنه يسمح لبقعة متحركة مائعة أن تنساب بحرية على الأفق اللازوردي حيث تصبح سرباً من النوارس ومجموعةً من التماثيل الإغريقية أو أجمةَ وردٍ في بنسلفانيا. هذه هي الحياة الحقيقية، الحياة التي تُرَدُّ لعدد وافرٍ من الأحاسيس.

ها هنا بالطبع انفصامٌ في الشخصية تتم السيطرة عليه تماماً. فالكاتب الفصامي هو أيضاً طبيب أسرةٍ ناجح، إذ يعرف كيف يعيد تسلسل العناصر المنفصلة. إنه يعرف قوانين التصوير المجازي التي يقول عنها إنها تخضع للعقلانية نفسها التي تخضع لها قوانين الطبيعة. وهو بذلك لم ينسَ فن الشعر ــ والطب ــ الأرسطي القديم الذي يحوّل الجهل إلى معرفة، عبر لعبة المفاجأة والكشف. وبمثل هذا العتاد، يؤكد قدرته على شفاء الهستيريين، لقاء ترك بعضهم أو بعضهن، يموتون من أجل إنقاذ البعض الآخر. وهذا يعني أيضاً أنه بحاجة إلى قرينه الهستيري من أجل صحته الفصامية الخاصة التي هي صحة الأدب نفسه. لِنَفَهَمِ الأمورَ جيداً: إنه لا يحتاج ببساطة إلى الهستيريا كما يحتاج الطبيب للمرضى. بل هو يحتاج إلى وهم الهستيري وعلاجه من أجل فصل «الفصام الأدبي» عن الفصام الحقيقي. إنه يحرر الزوابع والأمواج

من الحياة اللاشخصية وما قبل الفردية. لكنه لا يدعها تفصله عن ذاته. إن وهم الهستيري يسمح له بأن يحافظ على الحد الفاصل بين الفصام الجيد والفصام الآخر.

هذا ما تجعلنا نستوعبه روايةٌ أخرى، وخيالٌ آخرُ مخصص للعلاقة بين الأدب والفصام، ألا وهي رواية «*الأمواج*». نعرف بنية الرواية: لقد فتَّتتْ «فرجينيا وولف» الراويَ إلى ست شخصيات كأنها ستة مراكز إدراكية، وست طرقٍ لمعالجة الإحساس. ولكن سرعان ما بدا أن المساواة بين هذه الشخصيات الست ما هي إلا ظاهرية. وفي الواقع هناك شخصيتان راجحتان أكثر من الشخصيات الأخرى. وهما تشغلان موقعين متناظرين كما لو أنهما على طرفي السلسلة التي تربط الشخصيات الست. إحداهما هو «برنار» الشخص غير القادر إلا على أن يحدد هوية الأحداث والأشياء والأشخاص، وغير القادر مطلقاً على أن يترك إحساساً أو لحظةً أو كلمةً من دون أن يربطها بأخرى. والشخصية الأخرى «رودا»، وهي على العكس غير قادرة على تحديد الهويات، حتى هوية وجهها، وغير قادرة مطلقاً على أن تربط لحظةً ما باللحظة التي تليها. وبمعنىً ما فإن هاتين الشخصيتين تمثلان علاقة التناظر المتعاكسة التي تربط الكاتب بشخصيته الروائية. لكن توزيع اللعبة قد تغير. لأن ما تسعى «رودا» للقيام به ــ وما يحدد مرضها ــ هو بالضبط ما يطرحه الكاتب الفصامي كعلاج للألم الذي يصفه: قطع العلاقة بـــ «فساد الوجود اللاشخصي»، والامتداد في دوائر إدراكية أكثر فأكثر اتساعاً تكون قادرةً أخيراً على أن تحتضن العالم بأكمله. إنها تحلم:

... بأننا نستطيع أن ننفث فقاعةً تبلغ من الاتساع درجة كبيرةً، بحيث تستطيع الشمس أن تبزغ وتغيب فيها، وبحيث نستطيع أن نقبض فيها على زرقة الظهيرة وسواد الليل، وأن نتوه هاربين من الـــ«هنا» والآن[1].

إن ما حاولتْ أن تفعله هو بالضبط ما قام الشيطان بتعليمه إلى القديس «أنطوان»: كسر حواجز الذاتية الفردية والالتصاق بكينونات الحياة ما قبل الفردية. وإن ما تشعر به هو هذا الجو نفسه الذي نشره «فلوبير» حول شخصياته من دون أن يكون قادراً على أن يشعر به. وبمع سياسة الأدب م -٦-
«رودا» من المرض الذي منع «إيما» أو الراوي البروستي من اختيار التمتع الحقيقي بالحياة.

لكن «فرجينيا وولف» لم تعد تستطيع أن تلعب دور الفصامي الذي يتمتع بصحة جيدة. فهي تعلم بالغ العلم ماذا يعني الفصام. وهي تعلم ما يخفي الحلم الجميل للتجمع الحر للبقع اللونية وهبات الغبار وقطرات المياه: حقيقة الانفصام. فهي لا تنخدع بلعبة الكلمات البروستية التي تثقل الانطباعَ الذي يحدثه فينا إحساسُ كتابة الكتاب. إنها تعلم أن الانطباع لا شيء، وتكتفي بأن تضرب وتجرح. وهي أيضاً تحكم بالموت. ففي الواقع إن «رودا» تموت مثل «إيما» ومثل «ألبرتين» تماماً. لكنها تموت بطريقة فريدة تماماً: فلا زنى ولا ديون، ولا سم ولا سقوط عن الحصان. إن «رودا» تموت بجملة واحدة، جملة قصيرة جداً يلفظها «برنار» بالطبع لأنه في الحلقة الأخيرة هو الذي أصبح الراوي الوحيد الذي اضطلع بكلمة الآخرين جميعاً: (مات «بيرسيفال» وماتت «رودا»)[2]. قال لنا ذلك عَرَضاً ومن دون أي تعليق. بالنسبة إلى «بيرسيفال» كنا على اطلاعٍ بالأمر: لقد مات بسقطةٍ عن حصان مثل «ألبرتين». وبعد كل

---

(١) فرجينيا وولف، الأمواج، ترجمتها إلى الفرنسية مارغريت يورســنار، دار «بلــون»، ١٩٥٧، ص٢٢١ (ترجمة معدّلة).

(١) المصدر السابق، ص٢٨٦.

شيء، فهو لم يحظَ بوجودٍ خاصٍ به، إذ لم يكن مطلقاً سوى استيهامهم الهستيري. لكن الأمر مختلفٌ تماماً بالنسبة إلى «رودا»، فهذه هي أول مرة وآخر مرة يحدثوننا عن قوتها. ولن نعلم أي شيء آخر بخصوصها. لقد تلاشت فحسب. بل إن صورة الكاتب كفصاميٍ يتمتع بصحة جيدة هي التي تلاشت من خلال قصة حياتها المعذَّبة. لأن «رودا» بدت لنا طوال الرواية كمن تتمتع بعين الكاتب الفصامي وأحاسيس الكاتب الفصامي. لكنها بدت أيضاً كما لو كانت، لهذا السبب نفسه، غير قادرة على الكتابة مطلقاً. ولذلك لا يمكن أن تكون هناك لا قصةٌ ولا مغزىً لموتها. ماتت في جملة «برنار» فحسب: الرجل المعافى، الذي يتمتع بصحة جيدة جداً، والذي اضطلع بكتابة القصة بدلاً من الراوي الفصامي. وهذه هي النتيجة التي يجب على الكاتب أن يستخلصها إذا أراد أن يأخذ قضية الفصام على محمل الجد. وهذا يعني أيضاً أن موت الشخصية ما زالت تستطيع أن تنقذ الراوي، لكنها لم تعد تستطيع أن تنقذ الكاتب.

في ساحة الوغى
تولستوي والأدب والتاريخ

يمكن لقصص المعارك التي تسم «*الحرب والسلم*» أن تتلَخَّصَ في مشهد رمزي: إمبراطورٌ أو جنرالٌ أو ضابطٌ يراقب ساحة المعركة من عَلٍ. وبين الدخان الذي يرتفع هنا وهناك، يسعى للتعرف على ترتيب الفيالق ونظام المعركة اللذين خطَّتهما، بالكلمة أو على الورق، عبقريتُه (الفرنسية) أو علمُه (الألماني). واأسفاه! إن العدو الذي ظنّه إلى اليسار هو إلى اليمين، لا خدعةً منه، بل ببساطة لأن [الجنرال] هو أيضاً أخطأ في معرفةِ موقعِ الخصم. فها هو ذا إذن يُفَاجأ على حين غرة، فيتحرك القادة والمساعدون والرسل لإعادة الأمور إلى نصابها. لكن تحركهم عبثٌ، إذ لا يرتبط مصير المعركة بهم، بل هو بالكامل بين أيدي هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يأمرونهم. إن حركة الحشود ستجلب النصر أو الهزيمة، حسبما سيهتف متحمسٌ «هورا»![1]، وهو ينقضُّ على العدو بجنون، أو حسبما سيعطي رعديدٌ شارةَ الهزيمة صارخاً، بأعلى من صوت المدافع، «احترقنا يا شباب»! إن الفعل المتهور لمن يهاجم بلا نظامٍ وبغفلةٍ تقريباً يمكن أن يبدو أكثر فاعليةً من الاستراتيجيات المنظَّمة جميعها. هكذا اشتهر «نيكولا روستوف» في ساحة معركة «أوستروفنيا». كان يمشي بين خطين من شجيرات السدر، مفكراً بحصانه الأشقر وزوجة النقيب الجميلة، في الصباح الطالع عندما استرعت انتباهه موسيقى الرشقاتِ

---

(١) صيحة القتال لدى القوقازيين (المترجم).

السريعةِ «طع، طع، طع، طع»، ثم أبصر الفرجة التي أفسحها الخيالة الفرنسيون الزرق على أحصنتهم الرمادية وسط المرتزقة البروسيين البرتقاليين. فاندفع بصورة فوضوية لمطاردة الخيالة بالإثارة نفسها التي كان يشعر بها في صيد الذئاب في مرابع العائلة، فأسر الضابط الفرنسي، وكان ذلك إنجازاً حصل بسببه على وسام صليب «سان جورج».

ها هنا يلعب القائد الكبير دوره الحقيقي. فلو كان بموقفه يستطيع أن يعطي الانطباع بأن كل ما يراه يحدث ارتجالاً هو أمرٌ متوقعٌ بالنسبة إليه، لكان قادراً على أن يولِّدَ هذه الحماسة الجامحة في الجنود الذين عليهم يتوقف النصر. إن علم القادة عبثي مثل معرفة التنبؤ، لكنه بالمقابل ثمينٌ مثل فزَّاعة مخصصة لخلق هذه الحماسة، أي لتحويل غريزة السلام، أو غريزة البقاء الجامحة التي تجعل الجموع يعيشون حسب حياة الطبيعة اللاواعية، إلى غريزةٍ قتالية. وبما أن «كوتوزوف»، القائد الحقيقي، مرتبط بصورة عفوية بقانون اللاوعي الجمعي هذا، فهو يستطيع أن يسمح لنفسه بالنوم أثناء إسناد المهام القتالية وبالتثاؤب لدى عرض الخطط الهجومية. وهو يعلم، كما سيقال في القرن التالي، أن الجموع هي البطل الحقيقي، ولكنها أيضاً كذلك عندما تفتقر بالذات لنـــزعة البطولة. وبانسحابه من موسكو والتخلي عنها للغازي، فإن «كوتوزوف» سيحسم النصر من خلال ذلك: نصر روسيا الفلاحين وروسيا الأعمال الصغيرة والأهداف اليومية الصغيرة التي ستنتصر بصمودها ليس على الغزاة فحسب بل حتى على أسطورة القائد الكبير.

هذا هو الدرس من الفصل المخصص لذلك. درسٌ يعتقد «تولستوي»، في سبيل تيئيس هواة الجمال، أن من المستحسن تنظيمه في فصولٍ تمهد لكل قصة من قصص الحملة، وفي خاتمةٍ مؤلفة من اثني عشر فصلاً: إنها الحرب التي غذّت دوماً أسطورة المأثرة التي يصنعها القادة الكبار تبدو للناظر على النقيض من ذلك تماماً. فالقادة الكبار لا يصنعون التاريخ. إن نابليون لم

يرغب في شن الحملة على روسيا، بل رغب على الأكثر في مجموعة من القرارات الصغرى التدريجية التي انتهت بأن تداخلت فيما بينها وقادت الفيالق الفرنسية إلى موسكو. كذلك الروس لم يختاروا أن ينسحبوا أمامه. وفي كل معركة، تبدو التنبؤات والخطط باطلة إذ يهزمها التداخل اللانهائي ما بين الأفعال وردات الأفعال الصغيرة. في كل معركة يتضح أن أولئك الذين يتوقعون ويأمرون لا يفعلون شيئاً سوى أن يتوقعوا ويأمروا، وهذه أفعال غاياتها موجودة فيها نفسها، ولا يكون لها تأثيرٌ على الأرض إلا بطرقٍ غير مباشرة. إن الجموع هي التي تؤثر في واقع الأمر، وهي تؤثر تحديداً لأنها لا تنقاد لوهم تحديد الأهداف والاستراتيجيات. إن ما نسميها قوانين التاريخ تنجم عن علاقةٍ لا يتحكم بها أيُّ حسابٍ بشري بين هذه الأفعال المتسلسلة المتشابكة وغير المتجانسة.

هواة الجمال الذين تنفسوا الصعداء لعرض هذه المقالات قد أخطؤوا في نقطة. إن «فلسفة التاريخ» هذه ليست، كما يعتقدون، جسماً غريباً مضافاً بلا تحفظٍ إلى مسيرة الخيال وفن الأدب. فالأدب هو الذي يتحدث بنفسه عندما يعارض ما بين تاريخ القادة الكبار وتاريخ الجموع. وواقع الأمر أن وجهة النظر الخاصة بالأدب هي التي تضعها الرواية مقابل وجهة نظر المؤرخين الذين كانوا دائماً يكتبون المعركة من جديد ما إن تنتهي. ولديهم مستنداتهم من أجل ذلك: وهي خطط الاستراتيجيين التي تصف المعركة المتخيَّلة، أي تلك التي في رؤوسهم والتي لن تطبّق قط، والعلاقات التي يقيمها الضباط بعد الواقعة كي تترجم أحداثَ المعركة الحقيقية في مصطلحات إستراتيجية، وكي تكمِّل بذلك التصورَّ الرسمي. ولا عجب منذئذٍ أن يعيد التاريخ بصورة لا نهائية إنتاج أسطورة القادة الكبار الذين يصنعون التاريخ. إن مستنداته هي التخيلات ــ المستقبلية ــ لأولئك القادة الكبار، والتخيلات ــ الماضية -

لأولئك الذين تكفلوا بإظهار الأمور على ما يرام، بما يتوافق مع سيطرتهم الوهمية على الأحداث. إن هذا العلم التاريخي هو تحصيل حاصل للسلطة.

أما الأدب فلديه مستندات أخرى هي، كما يقول «تولستوي»، مجموعة المرويات والرسائل والشهادات لأولئك الذين عاشوا، بهذه الدرجة أو تلك، أحدَ تلك الأحداث الصغرى التي يشكل تداخلها غير المتوقع ما يسمى بـــ «المعركة». لها زمانها ومكانها: حاضرٌ ضَبَطَهُ الفاعلون الذين أسهموا بالفعل في هذه الهجمة أو تلك، في هذا الانسحاب، أو هذا التقدم الذي تم على غير هدى. ولها حقيقتها: حقيقة المغفَلين الذين حَدَّدتْ أفعالُهم الكثيرةُ المتداخلةُ ملامحَ الحدث. ففي مقابل الخيال الشامل للقادة الذي يحل محله علم المؤرخين، يضع الأدب حقيقته المنسوجة مما يعرفه الشهود ويجهلونه، ومن الفعل الواعي للأفراد والقانون اللاواعي الذي يربطهم.

إن هذا التعارض بين تاريخ الأحداث والشخصيات الروائية الكبيرة الذي يدوِّنه أمناء سرِّ السلطة، وبين تاريخ الجموع المكتوب انطلاقاً من شواهد أفعال الصامتين يستدعي سجالاً آخر بالطبع. وهكذا فقد عارض «مارك بلوخ» و«لوسيان فيفر» بين التاريخ العلمي الجديد للجموع والحلقات الطويلة للحياة المادية الطويلة بالاستناد إلى الإحصاء والجغرافيا، وبين التاريخ القديم «المدوَّن»: تاريخ الأمراء والمعاهدات والمعارك، هذا التاريخ المكتوب انطلاقاً من الوثائق التاريخية الرسمية والعلاقات الدبلوماسية. ويمكننا أن نقول إن الأدب لدى «تولستوي» يستبق عبر تصوراته الحقيقةَ العلميةَ القادمة. لكنَّ هذا أقل ما يقال. ذلك أن سجاله يقدم لنا معركةً حقيقية بجبهات متقابلة. إن الأدب، بوصفه هكذا، هو الذي يفرض نفسه في خطاب الحقيقة وهو الذي يعارض ما بين تاريخه المنسوج من مجموع حركات المغْفَلين الغائمة، وبين تخيلات السلطة وترجمتها في التاريخ المدوَّن. وكان «هوغو» او «بلزاك» وآخرون قد عارضوا سابقاً بقوة بين تاريخ الأحداث

المدوَّن وتاريخهم هم، أي تاريخ الأخلاق المعيشة وأعماق المجتمع السحيقة. إن ثورة علم التاريخ قد حصلت في الأدب أول الأمر إذن، بل هي الثورة نفسها التي أوجدت الأدب.

ذلك أن الأدب قد وجد ماضيه الخاص في تواريخ الشخصيات الكبيرة والأحداث المتسلسلة بإحكام تحديداً: [أي أنه وجد] التسلسل التمثيلي الذي يربط احترام الأجناس [الأدبية] بعظمة الشخصيات، أي أنه وجد تسلسل وحدة الحدث والحبكة المطبَّقَيْنِ بإحكام، التسلسل الذي تقوده الشخصيات التي تمضي إلى غاية إرادتها. إن علم التاريخ المدوَّن لا يزال في زمن «الآداب الجميلة». أما الأدب فقد دخل في زمن آخر لم تعد فيه أشكال التمييز في احترام الناس دارجاً. فحياة أي شخص كان هي بالقدر نفسه من أهمية حياة الشخصيات الكبرى، لا بل هي أكثر أهميةً لأنها تكشف أسرار الحياة الكبرى المغْفَلة. إن هذه الثورة الأدبية هي التي قام «تولستوي» بإخراجها عندما أعاد كتابة مشهد «تاريخ حكومة القناصل والإمبراطورية» الذي كتبه «تيير». كان هذا المؤرخ قد كتب بصورةٍ مجامِلة حديثَ نابليون الودي إلى قوقازيٍ ذُهِلَ بعد أن علم بأن هذا الذي حدَّثه ببساطة شديدة هو إمبراطور الفرنسيين. أما لدى «تولستوي» فإن القوقازي «لافروشكا» قد عرف من يخاطبه من الوهلة الأولى، وراح يستمتع برؤيته وهو يمثل دور «البساطة» الأميرية.

لكن إلغاء التراتب بين الشخصيات ليس وحده ما يعارض بين قصص الأدب الجديدة وبين الأعمال الخيالية القديمة التي تتكلم على العظمة؛ بل إن هناك تحوُّلاً في فكرة الشخصية والحدث. إن أنموذج الحدث المنظَّم للوصول إلى الأهداف هو ذاته الذي ألفى نفسه مهزوماً. إن النجاحات أو الإخفاقات التي يثيرها نداءٌ مفرحٌ أو مغمٌ، أو ردة الفعل على صوت رشقات الرصاص، أو على رائحة الدخان أو بقعة من الألوان، لها الأفضلية على صعيد «التاريخ الكبير»، وهذا ما أظهره روائي «الأخلاق الريفية» في وصفه للجمعيات

الزراعية حيث لا يصل الغاوي، ولا ممثل السلطة، إلى مبتغاهما إلا بمساعدةٍ سلبيةٍ من الأشياء غير المرغوب فيها: فتورُ عصرٍ صيفي، هبَّةُ ريح، وغبارٌ ينتشر بعيداً بفعل عجلات عربة جياد. والأمر سيكون نفسه في ما يخص قرارات الجنرالات ورجال الدولة. لقد عارض «ستاندال» و«هوغو» ما بين أطراف ساحة المعركة ــ حيث كان «فابريس» يسير على صهوة حصانه من دون أن يفهم شيئاً وحيث انكبّ «تيناردييه» على نهب الجثث ــ وبين المركز حيث كان يتم تقرير الأحداث. لكن إعجاب «ستاندال» بالقائد الكبير لم ينقص، كما لم ينقص أيضاً تقدير «هوغو» لمصير شخص استثنائي. أما لدى «تولستوي»، في المقابل، فإن المحيط قد اجتاح المركز. ما تم النيل منه في شخص نابليون هو صورة بطل الإرادة بالذات ورجل الأهداف الكبرى والوسائل الكثيرة الموضوعة في خدمتها. لم يتم تفكيك الأحداث الكبرى إلى سلسلة لا متناهية من الحركات الصغرى العشوائية فحسب، بل بلغ الحدثُ والسلبيةُ درجةً لا تمايز فيها. هاكم كيف رأى «بيير»، وهو في ثيابه المدنية، ساحةَ معركة «بورودينو»:

طق! ظهرت فجأةً كتلةٌ كثيفةٌ لامعةٌ بألوان بنفسجية ورمادية وبيضاء حليبية. ثم بعد الضربة بثانية واحدة: بم!

طق! طق! اصطدمت كتلتان من الدخان وتداخلتا. بم! بم! أصوات الطلقات جاءت لتقوي المشهد(١).

يخال المرء هنا أننا أمام رؤية مُشَاهدٍ وهاوي جمال يحوِّلُ الحربَ إلى ألعاب نارية. لكن هذا الانتباه إلى صوت الرشقات وبريق المتفجرات ورائحة البارود التي من خلالها يحول المدنيُّ الحرب إلى مشهد هي أيضاً ما سبب انقضاض «نيكولا روستوف» أو أخيه «بيتيا» الصغير على ساحة الوغى.

---

(١) ليون تولستوي، الحرب والسلم، جاليمار، ١٩٤٥، ص١٠٢٩ (سلسلة لابلياد).

وهي أيضاً تعادل الفعل مع اللافعل الذي يتجسد في شخصية القائد «كوتوزوف» المضاد للاستراتيجيات الذي يربح المعارك مزدرياً الخطط وتاركاً القدَرَ والجموعَ يقومان بعملهما ويؤكدان القوة الحقيقية التي تدير التاريخ. وبحركة بطيئة وراسخة، تتصدر قوةُ تحالفٍ غريب على أنقاض الطموحات الكبرى «للشخصياتِ الفاعلةِ والمقررةِ» إنه تحالف المتأملين («كوتوزوف» جنرال النعاس والتأمل، و«بيير» المدني الحالم) مع صغار الناس (رفاق «بيير» في السجن، أو الجنود الذين يستقبلون ذلك السائح الفريد في معسكرهم المؤقت).

إن الحياة الخاصة لشخصيات الرواية تخضع للقانون عينه الذي يخضع له قدر الجماعات الحربي. إن خطط الأمير «أندريه» الكبرى أو الدسائس الصغيرة لعائلة «كوراغين» تختفي في الرمل مثل اختفاء الحماسة القتالية الطفولية لـــ «بيتيا روستوف» أو اختفاء الحلم النابليوني الكبير. وإن «بيير» الكسول هو الذي سيتزوج «ناتاشا» الرشيقة التي تحولت إلى أمٍ نموذجية، وهو الذي سيتشاطر معها الحياة الهادئة جداً للمزارع العسكري الشريف «نيكولا روستوف» وللأميرة «ماري» التقيَّةِ البسيطة. ويجد الرجل النابليوني الكبير ضالته في رجل الشعب «أفلاطون كاراتيف» الذي يغوص بكامله في مجموعة من الأعمال اليدوية الصغرى والأغاني التي ينساها بعد أن ألَّفها، أكثر مما يجده في القوقازي المحتال «لافروشكا».

كانت كل كلمة من كلماته وكان كل فعلٍ من أفعاله يشكلان المظهر الخارجي لهذا النشاط اللاواعي الذي هو حياته. وكانت حياته، كما كان يحسها، تبدو بلا معنى كحياةٍ فردية. كانت تأخذ معنىً كجزءٍ من كلٍ كان يشعر به على الدوام[1].

(١) المصدر السابق، ص ١٢٧٠.

إن هذه الشخصية التي يركِّبها «تولستوي» هنا ليست شخصية رمزية «للشعب الروسي» فحسب. بل المثال الأعلى لأدبٍ غيَّر معنى قصصِهِ وأسلوبَ شخصياتِهِ ليجعلها تتوافق مع الإيقاعات العميقة للحياة الجماعية اللاواعية.

ومع ذلك، لا يمر المغزى الأخلاقي للقصة من دون لبس. ذلك أن «بيير» يستمر في التجوال بين مرابع عائلة «روستوف» الريفي وعاصمة الدسائس الصغرى والأحلام الكبرى. وهكذا كان للكتاب خاتمتان. فقبل صَدْمِ القارئ بالفصول الاثني عشر للخاتمة النظرية التي تكرس غرور الرجال الكبار وانتصار الأسباب التافهة المتداخلة، ترك الروائي كلمة الختام إلى واحد من هؤلاء الأطفال الذين لا نعرف فيما إذا كان فمهم يعبر عن الحقيقة أو الحلم، إنه الصغير «نيكولا»، ابن الرجل ذي الأفكار الكبرى «أندريه بولكونسكي» الذي سمع «بيير» يتحدث عن ضرورة خلق مجموعة متكافلة من الأخيار مقابل حلف المتزمتين والمنافقين المحيطين بالإمبراطور. وفي الحال فسَّر الأمر على طريقة «بلوتارك» الذي حمله على قراءته مُرَبٍّ فرنسيٌ خارجٌ من العصر القديم:

إن «موسيوس سكايفولا» قد حرق يده. فلماذا لا أفعل مثله في حياتي؟ أعلم أنهم يريدون مني أن أتعلم. ولسوف أتعلم. لكنني سأنتهي من ذلك ذات يوم وأتصرف عندئذ. ولن أطلب من الله سوى شيء واحد: أن يحصل لي ما حصل لرجال «بلوتارك» الكبار ولسوف أفعل مثلهم[1].

إن «تولستوي» يترك ثغرةً في برهانه تاركاً القارئ يتخيل «نيكولا» ضابطاً شاباً متآمراً على القيصر ومتمرداً على الأرستقراطية. ربما يكون الأدب ثمناً لهذا الانتظار. إذا كان التاريخ العلمي الذي يقوم الأدب بتهذيبه سيجتهد على صناعة شخصيات فردية تجسد الحياة

---

(١) المصدر السابق، ص١٥٥٦.

الجماعية، فإن الأدب بدوره ينبغي عليه أن يعيش من التباين بين عقل الجماهير الجامد وفعل الأفراد الذين يصرون على أن يحلموا بعالمٍ أفضل من أجل الجماعة ومن أجلهم.

ولكن، لا تاريخُ الوقائعِ الكبرى على طريقة «بلوتارك»، ولا تاريخُ الجموعِ والنسب الإحصائية، يسمحان بالتنبؤ بالمستقبل. وهكذا لم يستطع حكيم «إياسنايا بوليانا» أن يتصور النهاية التي فرضتها على قصته السلطة السوفيتية في زمن الحرب العالمية. ففي المنشور الذي فُرِضَ على «بروكوفييف»[1] عام ١٩٤٣ بخصوص الأوبرا الوطنية الكبرى «الحرب والسلم»، لم تعد القصة تنتهي في أملاك عائلة «روستوف» بل في المشهد الجماهيري لانتصار الشعب الروسي كبطلٍ جماعي يقوده قائدٌ بطل. وصيحة «هورا» الشهيرة التي كانت قوتها في وجه العدو تكذِّب لدى «تولستوي» المزاعمَ الاستراتيجية الكبيرة انتهت بأن جاءت لتقدم التحية للقائد نفسه: هذا المارشال «كوتوزوف» الذي يرتسم وراءه شبحُ «أبو الشعوب»[2]. إن السلطة التي تُمارَسُ باسم علم التاريخ والجماعات تشهد بالضرورة اجتماع القوى التي يدأب الأدب على تفكيكها.

---

(١) موسيقي روسي (١٨٩١ -١٩٥٣) له أعمال كثيرة منها أوبرا «الحرب والسلم» المقتبسة من رواية تولستوي (المترجم).

(٢) لقب ستالين آنذاك (المترجم).

المتطفل

سياسة «مالارميه»

حتى ذلك الوقت، كانت الكلمة هي الوسيط بين الشاعر والقارئ، أما في الوقت الحاضر فالوسيط هو رَتَلٌ من الصمت يزهر وحيداً في حديقة سرية؛ فإذا ما تسلَّق القارئُ الجدرانَ، وإذا ما رأى نوافيرَ مياهٍ ونساءً عارياتٍ، فيجب عليه أن يشعر أولاً بأن ذلك ليس له، ولم يجتمع من أجله[1].

نتبيَّن في هذه السطور مشهداً «مالارمياً» رسمه سارتر راسماً فيه صورة «مالارميه» بملامح رجل الأدب في زمن الفن للفن: ابن البرجوازية الذي يضفي تمرُّدُهُ القداسةَ على الفن مقابل المنفعة التجارية، ويجعل من هذه القداسة وسيلةً لإقامة شبحٍ نبيلٍ حارسٍ لنظامٍ ما لا يمكن التواصل معه. إن تقديس الأدب يحوِّله إلى مؤسسةٍ لتدمير الكلمة الحية، الكلمة التي تدل وتشهد وتلتزم. وبدلاً من هذه الكلمة، يقيم الفنانُ الصرفُ عالماً صامتاً ومتحجراً.

إن سارتر يدرج شعر «مالارميه» إذن في قسمةٍ واضحةٍ تراوح بين الفضاء والكلمة. ومبدأ ذلك بسيط: فهو يقيم فصلاً في الفضاءات مشابهاً لفصل حالات الكلام المعلن في مقالة «ما قبل القول» التي كتبها «مالارميه» لكتاب «مبحث في *الكلمة*» الذي ألَّفه «رينيه غيل»: هناك من جهة، الحالة الخام للكلمة التي يعاملها الجمهور على أنها «عملة يسيرة نمطية» من أجل

---

(١) جان بول سارتر، مالارميه، الوضوح ووجهه المظلم، جاليمار، ١٩٨٦، ص٦٢.

غايات التواصل العادي، ومن جهة أخرى الحالة الجوهرية للغة. إذا ما كانت الحالة الخام هي العملة الشعبية، فهل هناك أبسط من أن نشبِّه الحالة الجوهرية بحديقة سرية من الأحجار الكريمة المخصصة لفعل العبادة الصامتة التي تقوم بها النخبة؟ ومع ذلك فإن هذا التشبيه أعرج. لأن الكلمة الجوهرية بالنسبة إلى «مالارميه» ليست اللغة المخصصة للنخبة. بل هي لغة الفكرة. فالأمر لا يتعلق بالنسبة إليه في خلق كلمة نادرة منفصلة عن لغة جميع الناس، بل يتعلق في خلق لغةٍ تظهر فيها الأشياء بالذات. كما لا يتعلق الأمر في سلب الكلمة وظيفتها كوسيط بين الشاعر والقارئ، وذلك لسبب بسيط جداً: لأنه لم تكن للكلمة مثل هذه الوظيفة مطلقاً إذا نظرنا فيها جدياً. الكلمة لم تكن قط أداة تواصل. فقد عنت على الدوام كلمة الله أو الكلمة الإلهية، لا الكلمة التي نستخدمها بل الكلمة التي تأمر وتحمي، هذه الكلمة التي «نعيش ونتحرك» فيها. إن ما يريد الشاعر أن يتناوله من الكلمة يتمثل في هذين الطابعين الرئيسين: الكلمة هي اللغة التي تخلق بدلاً من أن تسمِّي ببساطة، والتي تجعل من نفسها جسماً بدلاً من أن تشير إلى الأجسام أو أن تقلد شبهها. وإذا ما أراد الشاعر أن يتناول هذين الطابعين، فليس ذلك من أجل إقامة «النبالة الشبح» التي لا تحتاج لأن تحمل هذا الإرث الثقيل، بل من أجل تكوين مكان إقامة جديدة للمجتمع.

ذاك أن هذه اللغة المحضة التي يطاردها «غير متعدية» ليست لغةً «غير متعدية» أو «غايةً بحد ذاتها» كما تريد العقيدة الحداثية الساذجة. بل هي، على العكس من ذلك، لغةٌ تكون بحد ذاتها قوةً اجتماعيةً و«قصيدةً للجنس البشري برمته» حسب تعبير «أوغست شليغل». كما أن بحثه لا يرجع إلى أي تململٍ شاعَ في نهاية القرن، بل تابع، على طريقته، الهمَّ الكبيرَ الذي ساد في القرن التاسع عشر: استرداد ما تم تقديسه في الدين ووضعه في حساب البشر. إن كتاب «رينيه غيل» «*مبحث في الكلمة*» الذي قدَّم له

«مالارميه» مع بعض النقد اللاذع المبطن للمؤلف ليس في أي حال عملاً لهاوي الجمال الذي يخلق حدائق سرية لنُخَبِ مدرسة «الانحطاط»[1]، بل هو عمل شاعر يستند إلى الفيزياء وعلم الاجتماع. فقد وجد «رينيه غيل» في نظرية «هلمهولتز» في السماع ــ أو اعتقد أنه وجد ــ فكرة الأداة الشفهية إذ صاغَ رنَّاتٍ وألواناً للأحرف الصوتية. وبهذه الأداة أراد أن يؤلف قصائد علمية لوضعها في خدمة رؤية «تطورية» للإنسانية والدين الإنساني. أما «مالارميه» فلا يؤمن بهذا العلم. لكنه قدَّم، هو أيضاً، مستقَرًّا لقضية «الكلمة» الشعرية حين تناول من جديد مصطلحات مقالة «ما قبل القول» في كتاب «أزمة الأبيات الشعرية».

إن أزمة الأبيات الشعرية التي هزت نهاية سنوات ١٨٨٠ هي في «المعبد» الشعري المعادل للثورة التي تفجرت في «الساحة العامة» قبل ذلك بقرن. إن أزمة البيت الشعري - أو الأزمة في القياس الزمني للقصيدة ــ مرتبطة بأزمة المثل العليا الثنائية المظهر. فهي ترتبط أولاً بفكرة القصيدة، إذ يتعلق الأمر بمعرفة ما ينظمها عندما يتم صرف الخيال التمثيلي، وبذلك يتعلق الأمر بتحديد صيغة جديدة للخيال. لكن الخيال ليس فقط فكرة القصيدة. بل هو الصيغة نفسها لوجود المثل العليا الذي ينبغي عليه أن يعارض بين «كل جلالٍ للإنسان» وبين الظلمة الدينية القديمة. إن أزمة المثل ترتبط إذن بالأزمة الاجتماعية: لقد تعلق الأمر ــ وهذا هو هَمُّ القرن ــ في إعادة تحديد ما يجعل مجتمعاً بشرياً معيناً يتجاوز منظومة التبادلات التجارية البسيطة.

إن البحث عن الحالة الجوهرية غير الدارجة للغة لا يتجاوب مع هَمِّ لسان النخبة بل مع وجوب اقتصاد رمزي للمجتمع منفصلٍ عن الاقتصاد السياسي المتداول. ويربط «مالارميه» هذا «التمترس» بالذات لدى الشاعر

---

(١) مدرسة شعرية تشاؤمية مهدت للرمزية وظهرت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر من أعضائها بودلير ومالارميه (المترجم).

مع هذا الالتزام. إن «عمل الكتابة غير العاقل» هذا، الذي يربطونه بعزلة النخبوي اليائسة أو البطولية، له في حقيقة الأمر نهاية معلنة: «إعادة خلق كل شيء عبر أشكال من التذكر لإثبات أننا على ما يرام هنا حيث يجب أن نكون»[(١)]. وإن لهذا «الإثبات» وتأثيراً مزدوجاً أيضاً. ينبغي عليه بالمعنى الأول أن يضع دليلاً من طراز آخر محلَّ معايير الشعرية التمثيلية ومحل جمهور الناطقين الشرعيين الذين يؤكدون عليها. يتوجب على العمل أن يثبت بتحققه الخاص أنه في موقعه ضمن قصيدة اللغة الكبرى غير الشخصية. لكن هذا البرهان «الداخلي» يصادف هماً آخر في الحال. إن قصيدة اللغة هي نفسها قصيدة للإنسانية. فعبر إثبات مكانته في القصيدة العامة للغة، يثبتُ الفعلُ الشعريُ أن مكان الحيوان البشري أياً كان هو في مقام الألوهة البشرية.

إن هذا الفعل اللاواعي الذي يقوم به الشاعر يلتقي إذن بالمسألة السياسية للكتابة، مسألة تناول الكلمة كصيغة مكوِّنة لمجتمعٍ ما. وإن الاهتمام السياسي الأكثر تداولاً في زمن «مالارميه» يكمن في إثبات أن الكائن المتكلم هو على ما يرام «حيث يجب أن يكون». لقد تكفلت الجمهورية، وهي تحتفل بمئوية الثورة الفرنسية، بمهمة إنهاء القرن الذي فصل الجمهورية عن نفسها، إذ شكلت، فيما وراء لعبة المؤسسات، نظاماً بشرياً قادراً على أن يحل محل الدين القديم. إن هذه الجمهورية تعرف أن تربية أطفالها ليست مجرد قضية توزيعٍ للمعارف المفيدة بل هي قضية الحيوان السياسي بصفته حيواناً أدبياً، أي حيوان مفصول عن قدَره «الطبيعي» عبر إدخاله في عالم الكلمة المكتوبة. إن الاهتمام الأكثر إلحاحاً لدى معلمي المدرسة الجمهورية في زمن «مالارميه» هو التالي: أن لا يفصلَ تعلُّمُ الكتابة بين غاياته وبين الأجسام

---

(١) ستيفان مالارميه فيلييه دي ليل أدام، المؤلفات الكاملـــة، جاليمـــار، ١٩٤٥، ص٤٨١ (سلسلة لابلياد).

العاملة. إن هذا الوسواس هو الذي اقتضى بالضرورة ربطَ تعليم الأحرف والجمل والصور بالرموز البدائية للمجتمع العامل: المحراث والبذار والحصاد والخبز ــ وهذا ما أطلق عليه «مالارميه» اسم «الحزمة الأصلية تماماً». إنها هي التي تفرض انتباهاً مهووساً لموقع الجسم مقابل الصفحة المكتوبة والميزة التي تمنحها للكتابة «المستقيمة» على الكتابة «الإنجليزية» للخطاطين والمحاسبين. إن هذه الكتابة الأخيرة أسرع وأكثر فاعلية من الأولى. لكن المربين الجمهوريين وجهوا لها حجة قاطعة: إن الكتابة المائلة تشكل جسماً ملتوياً. عبثاً نجيبهم بأنه يكفي إمالة الورقة كي يصبح الجسم مستقيماً. إن استقامة وميول الأجسام ليست قضية وضعية تجريبية للتلاميذ بل هي تحدد توزيعين رمزيين للأجسام في المجتمع. إن الكتابة هي هذه الحركة المادية غير العاقلة التي تتمتع بالمعنى، والتي تحوله إلى أنماط صياغةٍ وأنماط وجود، والتي تسجل بذلك شيفرة المجتمع. إنها تحدد أبعاد وتوجهات الفضاء المشترك، والعلاقة بين نظام العمل ونظام الفكر، بين نظام المبادلات الاقتصادية ونظام عظمة المجتمع. ولذلك فإن الكتابة المستقيمة تستطيع لوحدها أن تضمن أن الأجسام الشعبية هي على ما يرام «حيث يجب أن تكون».

وبالتأكيد فإن منظور «مالارميه» ليس منظور المربّين في المدرسة الجمهورية. لكنه منظور الجمهورية بالمعنى الأفلاطوني للكلمة، أي المجتمع القائم على توزيع الفضاءات والتحركات والأبعاد. لقد ميّز أفلاطون بين الهندسة والحساب، وبين العلاقة مع نظام المدركات والاستعمال الخبير للمظاهر المحسوسة، وبين التوزيع العامودي للوظائف والأفقية الديمقراطية. أما «مالارميه» فيضع في مقابلِ النظامِ الاقتصادي الأفقي لتبادل البضائعِ والكلمات النظامَ العاموديَّ لاقتصادٍ آخر، اقتصادٍ رمزيٍ يُسقط رموزَ العظمة

العامة على «صعودٍ ممنوعٍ وصاعق[١]». إن هذا الإسقاط الساطع للرموز المجيدة للمجتمع هو ما استبق أن رآه في ألعاب النارية لاحتفالية القرن وهو ما دُعِيَ أيضاً بلمعان انفجار القنابل الفوضوية[٢]. مما لا شك فيه أن هذه القنابل قد أخطأت عندما جرحت المارة ــ وعندما انقضت على النظام الأفقي للسير ــ، لكن البريق الذي أحدثتــه يدل على لزوم الألعاب النارية للذهب العام الذي لهؤلاء المارة أنفسهم حقٌ فيه، وعلى هذا التمجيد للعظمة العامة التي ينبغي عليها أن تقدم الخاتم المقدس الذي يرفضه النظام التعاقدي البسيط بين التجارة والحكومة. إن انكفاء أولئك الذين نذروا أنفسهم للألق الذي يمكن للفكر أن يستخلصه من نفســه يتجاوب مع «الأزمة الاجتماعية» التي يثبتها هذا البريق.

إن العلاقة بين فضاء القصيدة وفضاء الجمهور هي أكثر تعقيداً إذن مما يشير إليها مشهد «مالارميه» الذي قدمه سارتر. ومن جهة أخرى، كان «مالارميه» أول من سخر من هذه الفضاءات المغلقة المزهرة التي تريد أن تدل الجمهور على الحديقة المخصصة للشعر ومكان إقامة النخبة. وهي بذلك تدل على خطأ «دوجاردان» الذي زرع انعتاقات المسرح في بيوت بلاستيكية مغلقة حيث دعا الصفوة إلى الإحساس بالانفعالات النادرة التي يقدمها كتابه «خرافة أنتونيا»[٣]. وفي احتفالات هذه «النخبة المصطنعة» المعروضة هكذا أمام المتسكعين، كان يرى أسوأ كاريكاتير للاستثناء الشعري. لكنه بصورة خاصة، وضع في مقابل هذه الحواجز المصطنعة لقاءين نموذجيين بين الشاعر ورجل الشعب، لقاءين تم إخراجهما في نصين هما: «*نزاع*» و«*مواجهة*». وقد صنَّف «مالارميه» الأولَ في مجموعته «*طرائف أو*

(١) الموسيقى والآداب في الأعمال الكاملة، ص٦٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص٦٥٢.

(٣) أنظر كتاب مسارح وصحائف، الأعمال الكاملة، ص٣٢٥.

قصائد»، هذه «التوافه» التي قال إنه وضعها في «ألبوم» احتراماً للجمهور الذي كان قد قدَّرها عالياً في حين إنها في الواقع براهين شعرية تثبت الفعل الشعري وقدرته على تحويل مواد الحكاية (المصادفات أو مشاهد المصادفة) إلى شعر. في حين يعود الثاني إلى «هذه الأخبار المنوَّعة الكبرى» التي جمعها في كتاب «*المجلة البيضاء*» والتي تقدم عرضاً منهجياً لشعر وسياسة «مالارميه». بيد أن هذا النص الثاني هو الوحيد الذي أخذ شكل قصة. والحال أن هاتين الحكايتين المكتوبتين بفارق بضع سنوات بين الواحدة والأخرى مبنيتان على أساس تناظرٍ تام، إذ تشكل كلتاهما قصة تطفل. والفارق يكمن فقط في أن المتطفل يغير مكانه وهويته ما بين الواحدة والأخرى. فالتطفل في كتاب «*الصراع*» هو فعل هؤلاء العمال الزاعقين في المطعم ظهيرةَ ومساءَ أيام العطل، والذين يقفون عائقاً بين الشاعر والمشهد الذي يبحث فيه عن القافية في فكره، أو بين الحالم وشمسه الغائبة أو نجومه الطالعة. وبالمقابل فإن المتطفل في كتاب «*المواجهة*» هو الشاعر في نزهته الريفية الصباحية الذي يكتشف من ربوته الحفارَ المنهمكَ منذ بضع ساعات في الحفرة التي يحفرها، والذي يقرأ في نظرة الرجل ذي المجرفة هذا السؤال: «هيه أنت، ما الذي جئت تفعله ها هنا»؟ إن المتطفل يغير هويته لكنه يبدو في كل مرة أنه على ما يرام في مكانه تماماً. إن المد العمالي ــ وللتوضيح مجموعات العمال المنطرحين على الأرض بسبب الإفراط في الشراب يوم الأحد ــ يبدو في مكانه في علاقة الشاعر بمشهده المختار حتى لو كلفه ذلك تغيير المكان كما سنرى. والشاعر الذي يربك العامل يهدف لإعطائه مكاناً آخر غير مكان الحفرة التي يغوص فيها كل يوم كي يفوز بنوم الليل وخبز الغد.

لننطلق من الحلقة النهائية من «*النــــزاع*» من أجل أن نفهم هذا التناظر، إذ تقدم هذه الحلقة مفارقةً لافتة. فعندما يبدو التطفل مُحيّداً تتجلى في أصالته تماماً كموضوع للفكر في اللحظة. فالشاعر العائد صيفاً إلى بيته الصيفي المنعزل يتألم من رؤية الطابق الأرضي من المبنى يشغلها مطعم عمال السكك

الحديدية. فكان عليه أن يعاني من جلبة أحاديث وغضب هؤلاء الرجال الذين أراد أن يحمي حديقته الخاصة منهم. لكن الخمر قد جعلهم يتمددون على الأرض نياماً في مساء ذلك الأحد حيث يمزّقُ صراخُهم الثملُ هدوءَ المساءِ عادةً. وهكذا قد ينبغي على الشاعر أخيراً أن «يتأمل ويحلم» بحرية. وأصبح بإمكانه أن «يعزز» مسرحه الداخلي بالنماذج والتوافقات التي تأخذ مظهر دراما الطبيعة الكبرى: شفافية الساعة القصوى التي تختصر النهار، وذهب الشمس الغاربة، والتبر الذي يندفع من المجرات الطالعة. ويبدو حراً أخيراً في أن يمارس في طمأنينة تامة هذا «التأليه» الذي يتيح معرفة «السر» من المشهد الخارجي: العظمة الخاصة بالروح المتوافقة مع ديكور الشمس الغاربة والليل الساجي. والحال أن هذه المواجهة ما بين المشهدين يأتي ليعيقها مشهد الأجساد المطروحة على الأرض ذات العيون المغمضة على بريقها الخاص الذي ترمز إليه الشمس الغاربة خلف صفوف الأشجار الباسقة. والشاعر لا يستطيع أن يتخطى مد هذه النكبة. إن الكتلة العمياء الصامتة التي يشكلها على الأفق اللامع تقيم هي أيضاً، أو يجب أن تقيم مع هذا الأفق منظومةً من المظاهر وتناظراً و«سراً» شعرياً: مشهداً يجب على الحالم أن «يقوّي» «بُكُورَتَه» لكي يكتشفه. ومن هذه الأجساد المتهالكة ينبغي عليه «أن يفهم السر» أيضاً. وهذا السر يملي عليه «واجباً» ينبغي له أن ينعم النظر فيه(١).

وبمعنىً ما، فإن «تأليه» الشاعر المطلوب هنا تشبه التأليه الذي مارسه في ظروف أخرى. وهكذا فقد رأى سلسلة من التوافقات في مشهد يقطعه دبٌ يقف مسنداً كفَّيه على كتفي المهرج: وهذه التوافقات تكمن في السؤال الصامت الذي يطرحه الحيوان على المهرج حول القدرة البشرية على خلق الأوهام، والاستعارة المجازية لعلاقة الشعب بمشهد عظمته الذي يقويه سحر المشهد؛ ورمز الموقف الروحي الذي يجد مكانه في المسرح، وختاماً الخط

---

(١) نزاع، الأعمال الكاملة، ص٣٥٩.

المضيء لهذا الدب الأكبر في مجرّتنا الذي يرمز بريقه الذي يتبع الشمس الغاربة إلى الموارد الخاصة بالليل البشري، وبصورة خاصة إلى هذا اللون الأسود على الأبيض الناجم عن الكتابة التي تشكل الجواب المقلوب لأبجدية الكواكب[1]. وهكذا أيضاً فقد وضع في الباليه «وردة شعره الفطري» على أقدام راقصة الباليه الأمية كي تكتب حلم الشاعر بحركاتها الصامتة[2]. وفي كل وضعية من هاتين الوضعيتين، يمكن للشاعر أن يرى نظير العظمة الخاصة بالروح. يستطيع إذن أن يحول كتابتهما الصامتة إلى باقة شعرية ذهبية كي يضيء المجتمعَ بانعكاس مجده الخاص مثلما يثبت ذلك «عرض أي شيء كان ورؤيتنا الماسية له[3]».

وهنا مع ذلك فإن مد النكبة يبدو مستعصياً على سلطة القصيدة التي تجمع وتقدس «جميع الحقول المتناثرة». إن العمال النائمين لا يكتبون شيئاً ــ ولو بالرموز الهيروغليفية اللاواعية الصامتة. وفي كل لاوعيه الحيواني، يقدِّم الدبُّ جسدَه ليكون مادةً لفعل الكتابة التي تؤكد أن مشاهدي المسرح والمهرج الموجود على الخشبة هم في مكانهم تماماً «حيث يجب أن يكونوا». أما العمال الممددون فيبدو أنهم يجعلون من أجسادهم عائقاً أمام أي ترميز للمجد الجماعي. لا يكمن واجب الشاعر إذن في «فهم» السر بل في *تشكيله*، أي في ترميز ما يبدو أنه يستعصي على أي ترميز، وفي شق كتلة الأجسام ليجعل الرمز الثنائي مقروءاً فيها. وهذا الرمز سوف يكون البعد الفاصل بين غفوةٍ وأخرى. لقد اشتغل العمال طيلة الأسبوع، فحفروا الحفر ونقلوا التراب، كي يعيدوا إنتاج الحياة. وحين وصلوا إلى يوم الأحد، لم يخصصوه إلى الحياة مع ذلك، ولا إلى الراحة التي تصونها، بل إلى «الانتحار» في السُّكْر. والحال أن

(١) مشهد مقطوع، الأعمال الكاملة، ص٢٧٦ - ٢٧٨.

(٢) باليه، الأعمال الكاملة، ص٣٠٧.

(٣) مكتوب بالقلم على المسرح، الأعمال الكاملة، ص٢٩٦.

هذا «الانتحار المؤقت» يفتح، في دورة هذه الحياة المنشغلة بحفر الحفر، حفرةً أخرى، حفرةً رمزية، أي قطيعةً في النظام الاقتصادي للإنتاج. وفي هذا يقلد العمال عمل الشاعر، إذ يقومون بعملية تأليه «باسم تفوق ما[1]». وبصورة أكثر تحديداً باسم تفوق الحيوان صانع المآثر والأوهام على الحيوان المنذور لمجرد الإنتاج. لكن البعد الذي يحفرونه بذلك سرعان ما يردمونه في الحال خوفاً من رؤية عظمتهم الخاصة معروضةً *إلى جانبهم* في المجد الصامت لصفوف الأشجار الباسقة. هكذا يصنعون منه إغفاءة السُّكْر التي تعيد إنتاج الإغفاءة المنتجة. إنهم يحتفظون «بالجانب المقدس» في حياتهم، ولكن «من دون أن يشهدوا عليه، ولا على إشراقة هذا العيد[2]».

ينبغي إذن تركيب هذا السر الذي لا يفتحون فيه فُرْجَةً إلا ليغلقوها في الحال، عبر الانتقال إلى حد «التأليه» الشعري. إن المهمة الشعرية لتأليه السر – «انجلاء» مشهد معين– يأتي ليتوحد بالمهمة الشعرية للحكم على الواجب، هذا الواجب الذي «يربط فعل الناس المتراكم[3]». إن السر الشعري الذي تشكله كتلة العمال الذين يسدُّون الأفق يصبح شعار هذا الواجب. ومن أجل تكريسه، ينبغي تمجيد ما يتملص من المجد، وتحويل المغْفَل الأبدي من الاسم إلى أبدية إغفال الاسم، تمجيداً لأي شيء أو لأي إنسان. وبذلك ينبغي أن نلامس الأعمق في ما يشكل تقسيم الظروف السياسي: التقاسم بين نظام العمل ــ أي نظام هؤلاء الحرفيين المجبولين من معدن الحديد الذين قال عنهم أفلاطون إنهم ليس لديهم أي وقت ليقوموا بغير «عملهم الخاص» ــ ونظام الفكر الذي يحكم، أيْ فكرُ الناسِ المجبولين من معدن الذهب، وهم الوحيدون الذين لديهم الوقت للاهتمام بشؤون المجتمع. ينبغي أن نلامس تقسيم العمل

---

(١) مواجهة، الأعمال الكاملة، ص٤١٠.

(٢) نزاع، الأعمال الكاملة،ص ٣٥٩.

(٣) النوع أو في المحدَثين، الأعمال الكاملة، ص٣١٤.

والفكر، ويلخّص ذلك في قسمة الوقت بين الناس الذين يعملون في النهار ليفوزوا في الليل بالنوم المرمِّمِ، وبين الساهرين، وهم ورثة هذا المجلس الليلي الذي هو بالنسبة لأفلاطون مجلسُ المدينة السيادي.

وهكذا يصبح من الممكن والضروري إدراج المتطفل في الرؤية الشعرية، وإقامة العلاقة بين هذا الشعور اللاواعي بالتفوق الذي أنتج انفلات الأحد من الروتين، وكوكبة النجوم السماوية التي ترمز للعظمة الإنسانية. إن هذا الإدراج للمتطفل في الرؤية الشعرية يتطابق بالضبط مع إدراجه في النظام الرمزي لجماعة هذا المغفل الذي لا اسم له، أي بالضبط من يطلقون عليه اسم «بروليتاري». إن المسألة الشعرية هنا تتماثل مع المسألة الأساسية للسياسة: «التأكد من أننا في مكاننا تماماً»، والتأكد من تقاسم طرق الفعل وطرق الوجود وطرق القول، ومن تقاسم المحسوس الذي يشكل بنية مجتمع ما. وبذلك يمسك الشاعر بالجواب على سؤال الحفار الصامت الذي ورد في كتاب «مواجهة»: «هيه أنت، ما الذي جئت تفعله ها هنا»؟ ويمسك في الوقت نفسه بالجواب على اعتراضات البرج العاجي وحديقة الأحجار الكريمة الصامتة. إن تطفله هو تطفُّلُ شخصٍ ضروريٍ على من يبدو أنه جاء بلا تحفظ كي يزور المكان ويهاجمه بنزهة العاطل عن العمل.

إن هذا التكامل هو تكامل الاقتصاد والجمال، ليس على أنهما نسقان، بل على أنهما طريقتان لملء المكان في المجتمع. إن الحفار الذي يحفر حفرته ويدفن نفسه فيها ينتمي إلى نظام الاقتصاد الأفقي. فهو ينجز بالفعل تبادلاً مجرداً للمتعادلات. فمن أجل مبلغ معين «س» يعمل عدداً معيناً من الساعات: يأخذ التراب من نقطة «آ» ويضعه في نقطة «ب». ومن أجل المبلغ نفسه، سوف يخصص العدد نفسه من الساعات لينقل التراب في الاتجاه المعاكس أو ليردم الحفرة التي حفرها. وهكذا فإن الاستعباد «العمودي» للعامل في حفرته مرتبط هو نفسه بالمعادلة الأفقية لتحويل العمل إلى عملة، معادلةٌ تشكّل منظومةً مع الأجر «النقدي» للغة، مع ورقة الجريدة الملساء

وتدفق «الريبورتاج التمثيلي الشامل» وحفرة صندوق الاقتراع الديمقراطي. أما تطفُّلُ المتنـــزِّهِ فيقطع سلسلةَ التبادلات والعمل المنتج. ويقيم علاقة أخرى للزمن والعمل والأجر، للمَحاور العمودية والأفقية، للحياة والموت. إن المتطفل هو بالفعل ذاك الذي لا يقاس عمله بالعملة. ذلك أنه العامل ورب العمل في الوقت نفسه، وهو كربٌّ عمل يظل يرفض العملَ الذي قام به كعامل. وبذلك فهو مستبعد من التقسيم الطبيعي للنهار والليل، وللموت والبعث اليوميين. هذه القطيعة هي ما يطلق عليها «مالارميه» اسم «الانتحار». الانتحار هو انقطاعٌ في معادلة «زمن/ عمل/ ذهب»، وفي العقدة التي تربط إعادة إنتاج الحياة بتساوي المعادلات، بالاختصار في البنية الأفقية للفضاء البشري. إن المتطفل يقطع السلسلة الاقتصادية برفضه الأجر الذي حدده هو نفسه. إنه يجذّر «الانتحار المؤقت» لسكارى الأحد، إذ ينسحب من عالم التبادلات الحي ليشغل مكاناً خاصاً، هو «الوضعُ المجهَّزُ عمداً ليلعب كل شيء» ، والمكانُ اللا اقتصادي لضربة النرد التي ستنتج العدد. ليس التحصّن إذن انسحاباً إلى برج عاجي ما، بل هو مهيّأ لصناعة الذهب الآخر، الذهب الرمزي. إن الاحتفالات المعزولة للقصيدة تحضِّر لأبهة المجتمع ومجده: فيبثُّ الإنسان فيها، «على ارتفاعٍ ممنوعٍ وصاعقٍ ما»، بهاءَه الخاص الذي هو بهاءُ اللاشيءِ والمجانيِّ والمخايل، وعظمةَ الحيوان الحالم الذي يتعرف على نفسه على أنه هكذا، ويعلم أن تنظيم إقامته الخاصة في ثنايا الخلود الصامت يمر من تقديس هذه الموهبة الحالمة.

هكذا تكون للمتطفل دعوةٌ جماعية ومساواتية عليا. دعوة مساواتية في معنىً مزدوج. فهو قبل كل شيء يؤكد على حق ـــ أو مجد ـــ أي إنسان كان. إنه يستمد، من المجد اللاواعي للطبيعة اللامبالية، ومن أبهة الأديان الميتة، مآثرَهما ليصنع منها مآثرَ إنسانيةً بحتة. لكنه يقوم بذلك بوصفه متطفلاً أيضاً: من دون شرعية تنجم عن توزيع الأدوار، مثل شرعية التقسيم الأفلاطوني للمعادن والأعراق. إنه «المتطفل الملك الذي ليس عليه سوى أن

يأتي»، كما تقول قصيدة بعنوان «المجد» ـــ التي سبقت قصيدة «النـــزاع» تماماً ـــ، وهو «المختار» الذي تتحدث عنه قصيدة «البلاط» ـــ والتي تأتي بعد قصيدة «المواجهة» تماماً. هذا المختار يتميز عمن تأتي به صناديقُ الاقتراع («إن الاختيار الذي تمجدون، أي الاقتراع اليدوي، شبيهٌ بعمل المصنع»)، بل هو يتميز أيضاً عمن اختارته الألوهة. إنه أي إنسان كان:

... أيٌّ شخصٍ يريد. أنا أو أنت ـــ الوحيد الذي باسمه تتم التحولات الاجتماعية والثورة، لكي يقدم نفسه بازغاً بحرية ومن دون أي عائق، لكي يرى ويعلم[1].

لكن المتطفل ليس أي مختارٍ فقط. إن مهمته في المساواة تقوم في واقع الأمر على قلب التسلسل التراتبي من الأعلى إلى الأسفل. فها هنا تحديداً يكمن «جوهر الحداثة»: التعادل بين الأعلى والأسفل، إمكان أن يكون المختار أي شخصٍ كان، لأن أي ارتفاع ما هو إلا عملية إسقاط، ولعبة نارية لمجد صانع النفوذ. فمقابل المعادلة النقدية للأعمال والنثر أو لصندوق الاقتراع، هذه المعادلة المصحوبة بدفن الأفراد ومجد المجتمع، تأتي المساواة الحقيقية التي تبث العدمَ من مجد الحيوان الخرافي من أجل تقديس المجتمع عبر مساواة «المقدس» مع «خفقة جناح». «إن محاولة التفوق تبدأ بمد جناحِ المساواة على تمايزاتٍ مبتذلةٍ يغطيها تماماً من أجل محوها»[2]. ومن هنا التعادل بين مصطلحي الحلم الخرافي والعدالة، هذه العدالة التي يأتي «طيرانها العالي» كي «يسكن» في «الصرح الزجاجي العالي»[3]. إن العدالة لا تستطيع أن تسود إلا في هذه الصروح – ثقبٌ ذهبيٌ في الحلم الخرافي المسرحي، قبةٌ

(١) المجد في الأعمال الكاملة، ص٢٨٩، في الأعمال الكاملة والبلاط ص٤١٤.

(٢) البلاط، الأعمال الكاملة، ص٤١٣.

(٣) الفعل المحدود، الأعمال الكاملة، ص٣٧٢.

زجاجيةٌ للمعابد العامة – لأنها ليست سوى «تركيب من الرهافات والروعات الفطرية الموجودة في تآزر الوجود الصامت من دون علم أحد»(١).

وهكذا يحدد «النـــزاع» و«المواجهة» طبوغرافيا المجتمع وتوزيع الفضاءات والأدوار ومنظومات الدلالات، أو أنهما يحددان، إن أردنا، «قوننة»: أي علة «القانون» المشترك إذ يجعلان كلمة «nomos» الإغريقية تدوِّي بدلالات متعددة، إذ لا تدل على القانون فقط بل على التقسيم الموجود في أساسه والتساوق الذي يتجسد في نشيد المجتمع. من الممكن أن تُدْرَك فرادة هذه القوننة إذا ما قورنت بالمثل النوعي الأعلى، أي بقوننة الجمهورية الأفلاطونية. وبمعنى ما، فإن شكل التقسيم هو نفسه لدى «مالارميه» ولدى أفلاطون. فمن جهة، هناك رجال النهار، «حرفيو المهام الأساسية» الذين ليس لديهم أي وقت ليقوموا بأي شيء آخر سوى «عملهم الخاص»، أي رجال الإنتاج وإعادة الإنتاج والذهب المادي والمساواة الحسابية. ومن جهة أخرى، هناك الرجال الذين يتمتعون بالليل ووقت الفراغ، رجال المساواة الحقيقية والذهب الرمزي للعدالة الاجتماعية.

ومع ذلك، كان هذا التقسيم مثاراً للجدل طيلة القرن الذي ختمه «مالارميه»، وذلك على أيدي المناضلين في سبيل تحرر العمال. فهؤلاء كانوا قد اتخذوا من التوزيع الرمزي للزمن والكلام والمعادن هدفاً لهم، إذ كانوا قد شرعوا في الاستيلاء على ذلك الليل الممنوع الذي يترتب عليه أن يُرمم قوى العمل، ذلك الليل «الانتحاري» الذي هو الثمن الواجب دفعه من أجل قطع نظام الإنتاج والتبادلات كي تكون لهم حصتهم من الذهب الفكري والاجتماعي(٢). إن تماهي الليل والانتحار، والفكر والقصيدة، التي يضعها الشاعر في المشهد كانت في قلب هذه المعركة الرمزية التي مثَّلَتْهَا حرب

---

(١) ريشار فاغنر، حلم شاعر فرنسي، الأعمال الكاملة، ص٥٤٥.

(٢) جاك رانسيير، ليلة الكادحين، أرشيف الحلم العمالي، فايار، ١٩٨١.

«الأدب العمّالي» في وقت ولادة «إيتيين مالارميه». ففي أعين المنتقصين من هذا الأدب، كان الشاعر العمالي يمثل النهاية الانتحارية لحلم التحرر. ذلك أن هؤلاء «الرجال الذين يتمتعون بوقت الفراغ» ما انفكوا يفضحون طموحَ هؤلاء العمال الذين يزعمون أنهم يكرسون الليل للكتابة بعد نهار العمل على أنه انتحار. إن هذه الميزة الليلية الإضافية كانت تحطم حتى الوجود العمالي ودورة النهار والليل والإنتاج وإعادة الإنتاج. إن تحطيم النظام الإلهي الذي يتيح للعمال أن ينعموا من دون أي همٍ آخر بالنوم المرمِّمِ عندما ينتهي نهارهم هو في الوقت نفسه تحطيمٌ لشروط وجودهم ولأساس النظام الاجتماعي. وإنَ الانتحار الفعلي لبعض العمال الذين سعوا عبثاً لأن يصبحوا كتّاباً كان يرمز لانتحار أساسي بصورة أكبر: خروج أجساد العمال عن الزمنِ وطرقِ الوجودِ والعملِ والقولِ، هذه الطرق الخاصة برجال الإنتاج.

إن شاعر كتاب «مواجهة» يجهل على ما يبدو هذه الحرب التي تدور حول الانتحار العمالي، أي حول التقسيم «الأدبي» بوصفه لبَّ التقسيم الاجتماعي. ويبدو أنه لا يعرف شيئاً من هذا المشهد الرمزي المكوِّن للشخصية السياسية للعامل أو للبروليتاري. فهو يرسخ شخصية العامل على الطريقة القديمة على أنه من لا يستطيع إلا أن ينام في نهاية يومه، ومن يجهل السعي وراء الذهب الرمزي ويتمسك بالكامل في مبادلة الوقت بالمال مثل التقسيم الدقيق بين النهار والليل. لكنه يجد لزاماً عليه أن يسلب العاملَ المحرَّرَ صورتَه، ويضعها في حسابه، من أجل تثبيت صورة هذا العامل الذي ينعس وهو يسمع «صوت مولِّد الكهرباء» مقابل الشاعر الساهر. إن الشاعر يسلب العاملَ المحرَّرَ مكانَه، أي مكانَ المتطفل الملزَم بأن يحيا حياتين، بأن يحصل على خبزه اليومي بعناء، قبل أن يكرس ليله لذهب الفكر والشعر. وإن رسائل «مالارميه» الشاب، وهي تروي أيام عمله «المدمَّرة» والتزامه بأن يحصل على الوقت الشعري على حساب النوم، بدت في السابق كأنها تتجاوب تماماً مع رسائل البروليتاريين المأخوذين بضرورة أن يتابعوا نهار العمل بليل

الفكر. وينبغي على الشاعر أن يمارس هذا التبديل في الأدوار ليضمن تقسيم الأماكن والأدوار بين رجال النهار ورجال الليل، بين الذهب المادي والذهب الرمزي. وبهذا الثمن، يمكن لتقسيم المهام أن يتطابق مع تقسيم حالات الكلام: فمع ذهب النهار المادي، تتوافق لغةُ النثر البكماء، والمعادلُ النقدي، ونقل المواد التافهة، والشعرُ التمثيلي، المعادلُ المكافئ الذي لا قيمة له والذي يسم المماثلة. ومع ذهب الليل الرمزي، تتوافق لغةٌ جوهرية، وشعرٌ رمزي كمعادل «غير مكافئ»، أي معادلٌ منتِج. إنها مماثَلَةٌ للروح فيما هو ليس روحاً، وخاتَم الفكرة المطبوع على «جميع الحقول المتناثرة المجهولة والعائمة حسب ثراء ما»[١].

وهكذا يقلِّدُ التقسيم الشعري «المالارمي» التقسيم السياسي الأفلاطوني. إن نقد المماثلة المقلدة، والتعارض بين الكلمة الحية والحرف الصامت، والسعي وراء موسيقى تشكل إيقاع الفكرة، تؤسس لشعرٍ أصيلٍ مشابهٍ للسياسة الأفلاطونية الأصيلة، ولرياضيات أولية تمنح الكثرةَ الرقمَ الذي ينظمها فيشكل بذلك القصيدة الجماعية. ومع ذلك تترك هذه المماثلةُ أمامنا فارقين رئيسين. أولاً، ليس من سنَّ قانونَ الفئة الذهبية هو من يقف مقابل الفئة الحِرْفية، بل هو المتطفل. يرفض «مالارميه» النسخة الحديثة عن التراتبية الأفلاطونية التي رآها مجسدةً في إنجلترا: في عزلة رخام أديرة «أتباع» كامبردج وأكسفورد من جهة، وفي «أقاليم الحديد والفحم المكتظة بالسكان»[٢]، من جهة أخرى. إن العدالة تتعارض مع «حالات الندرة هذه المقررة من الخارج». فالمنتخب هو أي شخص كان. وانتخابه هو رفض لأي ترتيب تسلسلي من الأعلى إلى الأسفل، وهو الصورة الصحيحة لهذا التطابق بين المساواة والتفوق، الذي يكمن ضرورته في صُلْبِ الجمهوريةَ الجديدة. والمساواة

(١) بهاء، الأعمال الكاملة، ص٣٣٣.

(٢) الموسيقى والحروف، الأعمال الكاملة، ص٦٣٦.

الحقيقية ليست المساواة الهندسية التي وضعها الفيلسوف مقابل حساب الحِرفيين. إن العدالة ليست تصنيف الفئات، بل هي إلغاء هذا التصنيف، هي الألعاب النارية للبهاءِ أياً كان. ثانياً: الفكرة التي تقابل مرايا المشابهة التمثيلية ليست المثال الأول، بل هي المضاعف بحيث تمس مظاهره إهمالنا[١]. إنها المنجم المتناثر المدموغ بفعل «رؤيتنا الماسية». ليست الحقيقة العليا، بل هي اللاشيء الذي يصلح لكل شيء، والذي يرمز لكل شيء. وبعبارات أفلاطونية: إن المفارقة يمكن أن تظهر هكذا: الفكرة التي تتعارض مع مخايل التمثيل هي نفسها مخايل. إنها مخايل لا تمثيلي، مخايل بحت، إسقاط مصطنع في الفضاء الفارغ لمجد الحيوان الحالم.

وبذلك تبدو القوننة الشعرية «المالارمية» أنها لا تقلد القوننة الأفلاطونية المضادة للشعر إلا من أجل قلبه، أي من أجل تأسيس هذه الأفلاطونية المتساوية الغريبة، حيث يحل المخايل محل الفكرة، ويحلُّ محل المُشَرِّعِ القانوني. لكن هذه «المساواة» تعلن عن قيمتها في الحال. الفكرة ليست سوى مخايل، لكن هذا نفسه هو ما يجبرنا على تجذير التقسيم ما بين رجال النهار ورجال الليل، وعلى التأكد من أن العمال نائمون حقاً، وأنهم لا يهتمون قطعاً بمجدهم المشترك لكنهم ينامون، «وهم يصيخون السمع إلى صوت مولِّد الكهرباء»، تاركين للمتطفلين الاهتمام الكامل بالذهب الرمزي ومنتظرين اللحظة غير المحددة لعرض هذا المجد في الأعياد القادمة. إن رسوخ الأماكن يفرض نفسه أكثر من أي وقت آخر، عندما تكون الفكرة مجرد مخايل، وعندما ينبغي عليها أن تتميز عن مخايلاتها مع ذلك. يجب على «الرؤية الجديدة للفكرة» أن تُصَانَ من «البراءة المصطنعة» للعدوِّ المستعدِّ تماماً لتقليدها وللتسربل بمخايلها على طريقته[٢]. والمظاهر الخادعة

(١) المصدر السابق، ص٦٤٧.

(٢) النوع أو في المحدثين، الأعمال الكاملة، ص٣١٣.

موجودة في كل مكان. وفي قلب المدينة، في قلب الفضاء المشترك «للحضارة»، وكما يجب أن نتوقع، فإن مركزها ثقب يضيء في المساء، مثل أي ثقب رمزي، عندما ينقطع العمل وينسحب نهار الشمس أمام ليل النجوم. والمسرح هو ثقب الحلم الذهبي هذا، إنه «الفتحة المهيبة على السر الذي نحن موجودون في عالمه كي نتبين عظمته»[1]. والحال أن هذا الثقب يشغله مخايل: المسرح القديم المشابه للواقع الذي يَعرض، أمام سيدات وسادة الصالة، نظيرَهم على الخشبة، وصورتَهم في مرآة التمثيل العدمية. لكنه مشغول بشيء آخر أيضاً هو الجوع الشديد لدى المشاهدين الذين يلتمسون المجد الذي يستحقونه تعويضاً عن انتقاص المجتمع. لأن أناس الشعب والعمل لا ينامون جميعاً في الظاهر، كما لا ينامون طوال الوقت. إنهم يريدون تمجيد الرب الذي يعرفون أنه موجود. وهم متعطشون إلى المخايل، وما قُدِّمَ لهم هو مخايل، مخايل المخايل بلا شك، ولكن لا شيء يشبه مخايلاً مثل مخايله بالنسبة إلى «مد الجمهور المبتهج الذي يلمح صورة ألوهيته الخام مهما كانت هذه الصورة ضعيفة»[2]. ويصبح من المناسب حينذاك حَرْفُ الفتنة عن هذه المظاهر الخادعة التي تسدُّ الطريق، حيث ينبغي أن يتقدم «المنتخب إن أراد أن يتقدم»[3].

لكن المخايل ليس فقط خدعة المسرح القديم الذي يجتهد في تقليد الفكرة الجديدة، بل هو حاضر في قلب هذه الفكرة نفسها، في قلب الشعر واللا تمثيل. إن نقيضَ التمثيل هو في الواقع حضورُ الفكرةِ المجسَّدةِ الظاهرةِ في أشكالها المحسوسة الخاصة. وهذه الفكرة المجسدة يمكن أن تسمى «اللوغوس» أو «الكلمة» الذي أصبح جسداً. ويمكن أن تسمى أيضاً باسمٍ

(١) المصدر السابق، ص٣١٤.

(٢) مرسوم بالقلم على المسرح، الأعمال الكاملة، ص٢٩٨.

(٣) البلاط، الأعمال الكاملة، ص٤١٤.

نادت به الرومانسية الألمانية بقوة، وأعادت طرحه المدرسة الإشراقية الرمزية على جدول أعمالها: وهذا الاسم هو «أسطورة» أو «ميثولوجيا». والميثولوجيا هي الفكرة بشكلها المحسوس، والجسد المعطى لروح شعبٍ أو مجتمعٍ أو عِرْق. هذه هي الفكرة السائدة «للبرنامج المنهجي القديم للمثالية الألمانية»، الفكرة التي خطَّ مسودَّتَها «هيغل» و«هولدرلن» و«شيلنغ» في مطلع شبابهم. فمن أجل إخراج الأفكار من تجريدها الفلسفي، ومن أجل جعلها قابلة لأن تكون محسوسة لدى الشعب، ومن أجل استخراج أشكال وعيها المحسوس منها، ينبغي على الشعر أن يجعل من نفسه «ميثولوجيا»[1]. وبذلك يصبح العرضُ المحسوسُ للفكرة، في نهاية المطاف، عرضَ المجتمع لنفسه على نفسه.

هناك إذن شكلان سابقان، شكلان لتقليد الفكرة/المخايل، أحدهما موروث من فن الشعر القديم، والآخر جلبه الشعر الجديد. وإذا افترضنا الآن أن الأول والآخَر يأتيان ليتطابقا: المسرح القديم المشابه للواقع والمسكون بتعطش المشاهدين، وفكرة القصيدة الجديدة كعرض أسطوري لوحدة فكرتها، لوجدنا أن مسرح المتشابهات سينصهر مع سر القربان المقدس المسيحي. هكذا سيتأكد تمجيدٌ محددٌ للألوهية التي «يعرف الإنسان أنها موجودة»، هذه التي تظهر على هضبة «بايروت»[2] المقدسة. إن الفن اللا تمثيلي بامتياز، أي الموسيقى، يقرن فيها مخايله اللغوي البحت في مخايلات التمثيل القديمة ويجعل من هذا الاقتران أداة المخايل الأعلى: القصيدة الحية للشعب ممثلةً أمام الشعب الحي، «السر الممثَّل للأصول»، وبالاختصار: الأسطورة الجماعية التي يجد المشاهد نفسه جالساً أمامها «بنوعٍ من السعادة الفريدة

(١) «فيليب لاكو لابارت» و«جان لوك نانسي»، المطلق الأدبي، منشورات لوسوي، ١٩٧٨، ص٥٣ - ٥٤.

(٢) مدينة ألمانية بنى فيها فاغنر مسرحاً نموذجياً حيث يقام فيه احتفال سنوي للأوبرا منذ عام ١٨٨٢ (المترجم).

الجديدة والبربرية»[1]. حينئذ يكون المسرح مكاناً لعرض أسطورة الجماعة على الجماعة، ومكاناً لسرِّ القربان المقدس الذي يمجد ويعشق نفسه بصورة إيجابية.

يجب حماية القصيدة المستقبلية من هذا المزيج الأسطوري والجماعي للمخايل. وهكذا ينفجر المنطق الغريب للأفلاطونية المساواتية لدى «مالارميه». إذا كانت الفكرة مخايلاً، وإذا كان المنتخب أي شخص كان، وإذا كان مجد القصيدة هو مجد الشعب الذي سيأتي، فيجب الحفاظ على الحواجز بصورة أكثر دقة. ومن أجل حماية المستقبل من مخايله، الذي يسبقه ويمنع بذلك مجيئه، يجب الحفاظ على هذا البعد الذي قاومه نصفُ قرنٍ من معارك العمال: البعد التقليدي بين رجال «الباقة الأصلية تماماً» ورجال «أبواق الوضوح» الذين «يستعيدونها بجلال»[2]. ينبغي على رجل الفأس أن يرتاح في «بساطته المباركة بالمهمة»، من دون أن يهتم بالأعياد القادمة، وأن يكتفي الشعب بأن يعرف عن طريق النقل «مختصر المجد اللا شخصي» الذي ينام في المكتبة/القبر حيث يلمع «ذهب الألقاب»[3] الذي يكتفي هذا الشعب برؤيته بصورة لا واعية في المشهد الموسيقي لعظمته الخاصة.

وبذلك لا يكون المستَبعَدُ مُدْرَجاً إلا لكي يعاد إلى مكانه في الحال. بيد أنه ينبغي على القصيدة أيضاً أن تدفع الثمن الذي فرضته على العامل: إن ما يضع ذهب القصيدة خارج متناول أناس الصناعة هو أيضاً ما يفرض إرجاء القصيدة دون تحديد، أي ما يضعها على مسافةٍ من ذاتها. والشاعر مؤتمنٌ على مهمة وحيدة لا اقتصادية هي مهمة «استخدام كل شيء». ولكن من المناسب تماماً الاقتصادُ في هذه المهمة اللااقتصادية، وإبعادُها عن جميع

---

(١) مالارميه، ريشار فاغنر، حلم شاعر فرنسي، الأعمال الكاملة، ص٥٤٤.

(٢) البلاط، الأعمال الكاملة، ص٤١٤.

(٣) الوقاية، الأعمال الكاملة، ص٤١٧.

المخايلات التي تسلمها للجوع العبثي المسعور. ينبغي على رامي النرد إذن أن يرجئ رميته، فيتظاهر برميه وهو يقبض عليه، ويرميه وهو يتظاهر بأنه لا يرميه. ينبغي عليه، مثل جنية قصيدة «في الغيمةِ المرْهِقَةِ أنتِ» أن يفرَّ، تاركاً من يطيب أولا يطيب له أن يؤمن بالفرق الكبير، من «بهاء» مغيب الشمس الكبير الذي يحضِّر للفجر الجديد[1]. إن الباب المقفل الذي يترك أجساد العمال على باب القبر الذي يُصنَعُ فيه ذهبُ المستقبل يجعل الشاعرَ مقابل المجتمع «مضرباً عن العمل»، هو أيضاً.

إن الصمتَ «المالارمي»، المبهم الفريد للكتاب، ليس مرتبطاً إذن بالقلق الميتافيزيقي من الصفحة البيضاء أو بالمهمة التي لا تنتهي لإظهار التفسير «الأورفي» للأرض؛ فهو ليس قضيةَ طبعٍ قلق، أو تمترسٍ أرستقراطيٍ للكلمة الشعرية. بل هو ينتمي، على العكس من ذلك، إلى سياسة القصيدة وفكرة القصيدة عن الزمان والمكان في مؤسسة الجمهورية. وهذا الفريد ليس فقط قضية حذر خارجي بالنسبة إلى شروط استقبال القصيدة. إن تقهقر المستقبل، والضرورة الملازمة للحفاظ على القسمة التقليدية للفضاءات وصيغ الكلام، يعكسان التناقض الداخلي للمشروع الشعري الأسمى. يجب أن ينجم عن ضربة النرد الرقم الذي لا يمكن أن يكون رقماً آخر، ويجب على الكتاب «المبني والمتأمل فيه» أن يقدم المكان الذي تكون كل قصيدة فيه في مكانها. إن «واحدَ» الكتاب المبني هو أسطورة، تماماً مثل الشعب الذي يتناول القربان المقدس في قصيدته. إن على جمهور الحفل الموسيقي أن يشاهد مشهد عظمته صامتاً. فهو يبقى مجرد حارسٍ على السر الذي يقوم إنسانٌ آخرُ بإقامة الصلاة عليه. وحسب منطقٍ أفلاطونيٍ معكوس، فإن الحارس هنا هو من يبقى في مكانه ويقوم «بعمله الخاص» فقط، تاركاً للآخرين الاهتمام بالعظمة

(١) في هذا الموضوع أسمح لنفسي أن أحيلكم إلى كتابي «مالارميه»، سياسة عروس البحر، هاشيت ١٩٩٦.

العامة. لكن قصيدةَ مقيم الصلاة بعيدةٌ بذلك عن «قداسته» الخاصة. إنه يبقى هو أيضاً تحت قانون «الاثنين». هذا هو مغزى قصيدة «بهاء» وهي نص يتكلم عن عامل آخر هو الحدَّاد «فولكان»: إذ تتألف المقاطع «من بيتين أو عدة أبيات بسبب توافق نهاياتها، أي بسبب القانون الخفي للقافية التي تظهر بمهمة الحارسة فتمنع بشكل حاسم أي بيت واحد من التعدي والبقاء»(١). إن القافية تحمي القصيدة من طموحها الخاص ومن فكرة وجود «مضاعفٍ أعلى لتأليهنا».

هناك إذن تماثلٌ دقيقٌ بين القافية الحارسة والجمهور الحارس، بين القافية التي توفَّق حين تفصل والتقسيم الاجتماعي الذي يفصل الشعب عن هذا السموّ الذي لا اسم له ولا عنوان ولا مكان، والمنذور إلى صناعة الذهب العام. يقول «مالارميه» إنه لا بد من «تبادل المواقف» بين الديمقراطية والأرستقراطية. من الأفضل أن نقول بالأحرى «تكامل المواقف». لكن «مالارميه» يطلق على هذا التكامل اسماً مميزاً، فهو يدعوه «نزاعاً». إنه يتكلم عن «تبادل المواقف الضروري للنـــزاع ــ القومي ــ الذي من خلاله يستطيع شيء ما أن يتماسك ويبقى شامخاً». لنفترض إذن أن هاتين العلاقتين متوازيتان. ما من شيء يتماسك ويبقى شامخاً إلا عبر الصراع. ولا يتماسك شيءٌ ما إلا عبر القافية. إن «النــزهة تفر من العمل» دائماً. ولا يهدأ الصراع حتى عندما يتمدد «العدو» على الأرض. إن معارضة أجساد العمال تعيدنا إلى المعارضة الداخلية في الجملة الشعرية. إن القافية هي بحد ذاتها صراع. إنها «الصراع الأبيض الجماعي» الذي يقطع المحاكاة الذاتية للفضاء والخلود. والحال أن هذا الصراع، مثل الأول، لا يتوقف، إذ لا وجود لقافية القوافي. إن القانون نفسه الذي يبعد الجمهور عن عظمته الخاصة، يبعد القصيدة عن مجدها، ويحوِّل ضربة النرد إلى صورة ساخرة. إن الكتابة

(١) بهاء، الأعمال الكاملة.

وحتى الفكرة على الصفحة سرعان ما تنتهي. فعلى صفحة قصيدة «ضربة النرد» تصبح رسماً للمركب الغارق ومجموعة الكواكب السماوية. لم يعد هناك، أكبر من تقديس القصيدة ورسم الفكرة على الصفحة، سوى جوقة الشعب التي تُنشِد المجد المشترك. إن الشعر لا يأخذ مكان السياسة من دون أن تكون لذلك عواقب معينة. إن ما يُبْقي الشعب على مسافة من القصيدة هو ما يُبْقي القصيدة على مسافة من ذاتها، ويصنع من الكتاب الذي سيكون مكاناً لها، ومن ضربة النرد التي ستكون المشغِّل لها، أساطيرَ ضروريةً للعمل الشعري الذي ما انفكَّ هو نفسه يرفضها.

المعرفة السعيدة لدى برتولت برخت

مع الشعور بأنني في بداية عهد جديد، حُرِّرَتْ هذه الملاحظات كعيِّنات صغيرة لمعرفةٍ سعيدةٍ مع متعة التعلُّم والمحاولة.

يوميات العمل

ما فتئت المفاهيم عنده تتأرجح على كرسيها، مما زودنا في البداية بانطباع ظريف جداً، حتى انقلبت الكرسي رأساً على عقب. [...] أنا لم أصادف مطلقاً رجلاً يفتقر إلى الدعابة استطاع أن يفهم ديالكتيك هيغل.

حوارات المنفيين.

لماذا نتكلم عن برخت طالما أننا لسنا من أهل المهنة؟ هناك اختصاصيون، وبالنسبة إلى الآخرين، تقول الشائعة إننا سمعنا عنه بما فيه الكفاية.

ذلك أن برخت يقدم هذه السمة الأندر مما نرغب في قوله: لقد أخذ الماركسية على محمل الجد – أي الماركسية وجوهرها الهيغلي المتمثل في وحدة الأضداد. ومن دون أن يتخذ منها مهنةً له، ومن دون أن يدين لها بأجر

(أستاذ، أو متفرِّغٍ، أو رئيس دولة)، فقد حارب بها: متخذاً منها سلاحاً للكشف، ومادةً مقاوِمةً للتمثيل. وحول العقيدة الماركسية في القرن العشرين، ألم يجد شيئاً يعلِّمنا إياه أكثر أهمية، على أقل تقدير، من التعليق المكرر إلى ما لا نهاية، على خطاب لينين حول كهربة روسيا؟

لا يتعلق الأمر بقول الحقيقة حول برخت لهذا السبب. ولا حتى الحقيقة التي تظهر بصورة خاصة من عيوب وزلاَّت خطابه. إن برخت فريسة سيئة، بالنسبة إلى صيَّادي اللامفكّر فيه. إنه يفكر في كل شيء وفي نقيضه. وهو لا يفوه بزلات لسانه بل يغمز بعينه. وليس ذلك بمعنى الخبيث ــ أو الساخر ــ الذي يمارس الحقيقة المزدوجة. بل بمعنى الديالكتيكي ــ أو المتفكه ــ الذي يمارس الحقيقة على أنها مزدوجة. وهكذا سيتوافق عن طيب خاطر مع الحكم الذي يطلقه أحد شخوصه على هيغل.

بقدر ما استطعت أن أنتبه له، كان لديه عادة مضحكة، كان يغمز بعينه، وهذا بالإجمال عيب فيه منذ الولادة، وقد استمر معه حتى وفاته(1).

إنني أريد أن أحلل هذه العادة المضحكة متوقفاً عند بعض غرابات النص والصورة لدى برخت. ولن يهدف هذا الاختبار لانتزاع الاعترافات من برخت، ذلك أن محكمةً أمريكيةً قد أخفقت في ذلك. سوف يتعلق الأمر على الأكثر في مهمة إخراج الحقيقة بالإشارة إلى هذا الغمز في التمثيل حيث لا يتم عرض حقيقة برخت فحسب، بل حقيقتنا أيضاً، تلك التي كنا نطبعها منذ وقت قريب على الورق المقوى الأحمر في ناصية أفكارنا الحسنة: «إن نظريةَ ماركس كليةُ القدرة لأنها صحيحة».

كيف نفهم هذه القدرة؟ أيجب أن نذهب إلى ذلك بطرق متعددة؟ من ذا الذي لا يعلم هنا أن الانحراف الكبير في الإرادة ينجم عن الوضوح الكبير في

---

(1) حوارات المنفيين، لارش، ١٩٧٢، ص٨٤ -٨٥.

الفهم؟ منذ وقت قريب أيضاً، كان رجال المسرح يجدون بلا عناء أسباباً لتكييف التعليم البرختي مع ما تعوّدنا أن ندعوه «أحداث الساعة السياسية»:

في ضوء الحملة الانتخابية التي دخلها بلدنا، أخذت مسرحية «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة» رونقاً آسراً. إن بلد «ياهو» في أزمة. لم يعد بالإمكان أن تستمر الأشياء كما كانت في الماضي. ذلك أن شعبَها وُضِعَ أمام خيار مخيف: الاشتراكية أو البربرية.

إن خيانة «كالاس»[1] التي رفضت هذا الخيار وتصورت أن تجد طريقاً وسطاً بين المستغِلّين والمستغَلّين أخذت قيمة التنبيه بالنسبة لأولئك الذين يتطلعون اليوم إلى تغييرات حقيقية من دون أن يعلموا في أي معسكرٍ يصطفّون[2].

إن قوة الحقيقة تعرّي بكل بساطة أوهام المشاهِد البرجوازي الصغير إذ تعرض عليه طريقة تلاعب الطبقة المسيطرة بأفكار نظرائها تحت شكل حكاية رمزية. ومع ذلك فقد توجب تعديلٌ طفيفٌ ــ يتمثَّل في حذف المفتتح ــ كي تستطيع مسرحية ١٩٣٣ أن تؤثر في الجمهور الفرنسي عام ١٩٧٥:

إن الاحتفاظ بالمفتتح يعني اقتصار المسرحية على فضح العنصرية فحسب. لن يعود بإمكان الجمهور أن يجد فيها تحذيراً مخصصاً له. وهكذا تغيب فائدة المسرحية عن فرنسيي اليوم[3].

---

(١) «كالاس» مغنية يونانية بدأت في أثينا، ثم بدأت مسيرتها الحقيقية في إيطاليا ثم لاقت نجاحات كبيرة في أمريكا الجنوبية ولندن ونيويورك مما جعلها من أشهر الفنانات الغنائيات، وجمعت بين موهبة الغناء وموهبة التمثيل فلمعت في الأوبرا والسينما (المترجم).

(٢) مجموعة «جانفيليه» المسرحية، حول عمل برخت «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة»، دفاتر الإنتاج المسرحي، العدد ٦، فرانسوا ماسبيرو، ١٩٧٣، ص٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص٢٧.

السؤال: ماذا نعمل بحقيقة برخت لجعل فائدتها معاصرة؟ الجواب: من خلال تحويل الكشف الخاص عن العنصرية إلى التحذير من المحاولة الدائمة «للكبار» من أجل التلاعب بالصغار. لقد تم بلوغ التأثير نفسه في باريس عام ١٩٧٥... أين ومتى؟ هنا تكمن العقدة التي لا يهتم المخرجون بحلها: إن مسرحية «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة»، وهي أول مسرحية له في المنفى، لم يكن لديها أي وسيلة لتختبر فعاليتها في الصراع ضد خصمٍ نازيٍ بدأ ينتصر. وحين وجدت الفرصة لذلك، ظهرت حقيقتها الغريبة: ألا تكشف لنا هذه المسرحية أن العنصرية مجرد حيلةٍ من أجل السماح للمالكين ــ الآريين أو اليهود ــ بأن يمارسوا أعمالهم على ظهر الشغيلة ــ اليهود أو الآريين أيضاً؟ هنا تكمن حقيقةٌ تتوافق مع العقيدة الماركسية الصارمة لكنها تبدو ملفَّقةً نوعاً ما في ألمانيا النازية.

يجب أن نجعل الحقيقة البرختية معاصرة كي لانجدها مفاجئة. وبهذا الثمن نستطيع تسويق برخت بصورة جيدة، بل جيدة جداً. ثم يأتي زمن فضح «القادة ــ المفكرين» ومحاولة البقاء على مسافةٍ من هذه التربية المشبوهة. والحال كذلك فإن هذه المسافة تستحل سلاح الاستخدام الذي كان سائداً بالأمس - المسافة التي تعيد حقيقة برخت إلى عصرها:

بينما كان برخت يكتب، كان هناك النضال الكبير ضد الفاشية وحرب أسبانية، وقد شكل ذلك أساس عمله. أما اليوم فلدي انطباع بأن أية حرب أسبانية، وأية حركة عميقة من هذا الطراز التي قد يتجسد فيها التطلع إلى بناء مجتمعٍ ما، بأساطيره التي كانت حقائق أيضاً، إن أية حركة من هذا الطراز لم تعد ممكنة[(١)].

جوابٌ فريدٌ لجيلٍ لاحق على من كان يناديه بهذه العبارات:

غالباً ما كنا نذهب، مغيِّرين البلاد كالأحذية

---

(١) برنار سوبيل، مجلة «تياتر بوبليك»، العدد ١٦ -١٧، ص٣.

عبر الصراع الطبقي، يائسين،

عندما لم يكن هناك سوى الظلم ولكن دون تمرد[1].

إن انقشاع الأوهام يقود اليوم إلى تلطيف أفكار المنفي قليلاً، وإلى نسيان أن برخت في «النضال الكبير ضد الفاشية» قد تأخر عن «المترو»: إذ توقف في زمن «الجبهات الشعبية» في محطة «طبقة ضد طبقة»، إنه فئوي إذن، لكنه من فئوية ربما كانت ضرورية لإدراك أنه، في حب الإنسان الجديد، فيما وراء حب الطبقات الذي كان معلَناً في موسكو، كانت بضعُ لكمات تسَدَّدُ إلى الرؤوس المستديرة أو المدببة وأن اليد اليمنى الممدودة إلى عدوه «توماس مان» كانت على علاقةٍ ما باليد اليسرى التي قتلت صديقه «ترتياكوف».

إن «عصرنة» قوة الحقيقة البرختية أو إلقاءها في فخ «القادة ــ المفكرين» هما طريقتان متناظرتان كي لا نرى أن هناك شيئاً ما يسير على ما لا يرام في تمثيل الحقيقة تحديداً. فمن «أوبرا القروش الأربعة» التي سحرت أولئك الذين أرادت أن توبخهم، إلى «الأم شجاعة» التي أثارت الحنان فيمن أرادت أن تثير سخطهم، مروراً بمسرحية «القرار» التي رفضها الحزب الذي تمجده، ظل برخت يخفق في الوصول إلى مراميه. إن التزامه العقائدي النضالي قد أخطأ هدفه، سواء أكان قد أخطأ أهدافه الخاصة، أم مصالح الحركة التي يزعم أنه يخدمها. ألا يشكل صرف ما يبدو صراطياً لدى برخت، أفضلَ وسيلةٍ لتفادي ما يبدي الاستقامةَ الصراطية في إنتاجه، على أنها مشكلة تتمثل في أن الحقيقة تفقد من وضوحها عندما يتم تمثيلها؟ وأنه بدلاً من عرضها على الخشبة، قد يكون من الأفضل تركها في المكان الذي لا تُعْرَضُ فيه: مستودع الآليات؟ وأن النتيجة بين فكرة القادة والسيطرة على

(١) «إلى من سيولدون بعدنا»، في قصائد، لارش، الجزء الرابع، ١٩٦٦، ص١٣٩.

الأفكار ليست على قدر من الاستقامة، مثلما يعتقد خدم القضية جميعهم، وممتهنو الهرطقة في الوقت الحاضر؟

* * *

لكن هذا الحب لم يستطع أن يعيش

إذ جاء صقيعٌ أكبر منه بكثير.

جهاد الأطفال، ١٩٣٩

إن الكلمة الأساس في الصراطية البرختية لدى برخت هي «الإنتاج». وبكل تأكيد، لا يوجد في هذا أي شيء يمكن أن يدهش النقد الحديث لدى «القادة ــ المفكرين»، هذا النقد الجاهز لكي يُبْدي «الكوجيتو» الماركسي الذي يبطل مقاومة العامة، وحرية إبداع الفنان في مشروعه للسيطرة على العالم. ولكن ألا يتم تمويه المشكلة بسهولة من قِبَلِ هذه الصورة للإنتاجية الماركسية التي تقمع الإبداعَ الساخر لدى الفنان ورجل الشعب بسوطها «البروسي»؟ ولاسيما إذا كان القمع الكبير الذي هشَّمَ الطليعةَ الفنيةَ في روسيا مثلاً، هو أيضاً، ــ ليس وحده بالطبع بل أقول هو أيضاً ــ انتحاراً كبيراً؟ وإذا ما كان قسمٌ هامٌ من «*النظام الكبير*» مكوَّناً ليس من قبل أي مركز ثقل لا نعلمه من العقل الحكومي «الألماني»، بل من قبل غزارة التجارب، وإرادات الحياة المسيطرة، والنشوة الفوضوية والمستقبلية والتقنية، ومن قبل أحلام الرجال الجدد، وعالم السرعة والكهرباء، وآليات السكن، والاقتصاد الحركي، وفعالية التمثيل؟ إن موضوع الإنتاج الكبير هذا الذي يجوب أعمال برخت كلها تحت أشكال مختلفة ومستويات مختلفة، يمكن لقراءة مستعجلة أن ترى فيه استمراراً «للكوجيتو/العمالي» الماركسي الذي ينطلق لاجتياح العالم. ومن الصعب مع ذلك تجاهل القطيعة التي شكلتها هذه الأخلاق/الجمال «للإنتاج الكبير» الذي أتاح في سنوات العشرينات للفنانين الفوضويين والحداثيين أن يلتقوا بمنظمي الدولة الماركسية الجديدة. كان تقويم الإنتاج الكبير لدى ماركس يتأرجح في

الواقع بين قطبين مزدوجين: فكرة الفائدة التي كانت تحدد الوسائل المثلى لإنتاج الثروة الضرورية للتغيير الاجتماعي، وفكرة العمل التي كانت تنظر للإنتاج من زاوية ضياع الذات أو التعرف عليها من خلال إنتاجها. كان موضوع العمل وغاية الثروة يحكمان فكرة الإنتاج ويحددان استلاب الإنتاج في «التبادل» على أنه فساد جوهري. والحال إن الإشكالية لدى برخت تبرز انقلاب هذا التوازن: عند قيام الثورة الروسية والقطيعات الفنية الجديدة، كان الجمال الطليعي الموضوعي وسياسة الفاعلية يتقدمان على أخلاق العمل وميتافيزيقا التعرّف.

يمكننا أن نناقش بالفعل فيما إذا كان من الأفضل ترجمة كلمة «Verfremdung» بكلمة «تغريب» أو «ابتعاد»، ويبقى الجوهري أكثر من ذلك تقويم الـــ «fremd»، هذه «الصيرورة الغريبة» المفهومة بشكل سلبي لدى ماركس، إذ هي مرادف الاستلاب وضياع الإنسان في منتجه. ويمكن أن يسدَّ هذه الثغرةَ بالطبع الخطابُ المطمئن «لاستعادة الوعي» الذي يحرر المشاهد من ضلال الغرفة الإيديولوجية السوداء، لتحلَّ محلَّها صورةٌ دقيقةٌ عن العالم المراد تغييره. لكن الديالكتيك قد انتقل إلى تقويم «غير المعرَّف بذاته»، وأصبح التمثيل يحبّذ «عدم المعرفة المسبقة»،وتعرضت فكرة الإنتاج للفساد الآن في «الاستهلاك» أكثر مما هي في «التبادل». ومقابل الغموض الفريد الذي وصف به برخت وشرح التبادل في مسرحية «رجل برجل» الذي يتم على يد ثلاثة من «مهندسي الشعور[(١)]»، تأتي في الواقع الوصفات الغريبة الأحادية الجانب لمشاهدي مسرح «الطبخة» الذين يغرقون في التنويم المغناطيسي عن طريق التماهي بشخصيات المشهد. إن نقد مطبخ التماهي يضعنا بعيداً تماماً عن سر القربان المقدس للإنسان الذي يتعرَّف على جوهره المستلَب في منتجه. وبمعنىً ما، يأتي مسرح الإنتاج ليحل اللغز الموجود في خاتمة «أطروحات حول فيورباخ»، إذ يلغي البعد بين التأويل والتغيير، بين

---

(١) حوار مع برتولت برخت، كتابات حول المسرح، لارش، ١٩٦٣، ص١٨.

التربية والإنتاج. فهو يستخدم «الحركة الرائدة، والحماس للألفية الجديدة، ومتعة التحرِّي، والرغبة في إطلاق إنتاجية جميع الناس[1]». لكن المسافة تظهر من جديد في الحال، إذ تبرز صورةُ المربِّي بدلاً من العالم المبتهج بإنتاجيته الشاملة. وفي مكان الإيديولوجيا القديمة حول العامل الذي يتم العثور عليه في إنتاجه، يأتي الإيمان بالإنسان الجديد الذي ينتجه مهندسو الأرواح الحديثون.

هل هذه مطابقة للعقيدة الماركسية مع «يوتوبيا» تكنوقراطية وُضِعَتْ في عهد «التيلورية»[2]؟ لقد لازمت هذه الفكرة برخت أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية. فقد فكر فيها وهو يقرأ نقداً لوظيفية تحليلات «غورليك» حول المسرح الملحمي الذي يستخدم مفهوماً تكنوقراطياً شاملاً عن الشيوعية:

اقترف «غورليك» خطأً تنظيرياً في أنه أفرط في إبراز وظيفية المسرح الملحمي. وقد نجم عن ذلك شيء تكنوقراطي، وألفى الإنسان نفسه مختزَلاً إلى نموذج خاص داخل مجموعة. وهكذا، تم عرض (أو وصم) قيام الرأسمالية المتقدمة بنـــزع الملكية الكبيرة، على أنه مثالٌ شيوعي أعلى[3].

ينفصل برخت هنا عن مواقع الناقد. لقد ألفى برخت نفسه مرة أخرى ينقاد لأن ينتقد أفكاره الخاصة:

يشير «أيسلر»[4] بحق إلى الخطر الذي تعرضنا له عندما شرعنا في تداول تجديدات تقنية بحتة من دون أن نربطها بالوظيفة الاجتماعية. كان هناك مسلَّمَةُ الموسيقى المنشِّطة. كان بإمكاننا أن نستمع مئة مرة في اليوم إلى

(١) جريدة العمل، ١٥ آذار ١٩٤٥، لارش ١٩٧٦، ص٢٥٦.

(٢) منهج وضعه المهندس «تيلور» لتنظيم العمل الصناعي باستعمال التخـــصص الـــدقيق والحد الأقصى من الأجهزة (المترجم).

(٣) جريدة العمل،١٦ نيسان ١٩٤١، لارش ١٩٧٦. ص١٨٢.

(٤) موسيقي ألماني من المدرسة الواقعية الاشتراكية هاجر إلى الولايات المتحدة وعاد إلى أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية (المترجم).

الموسيقى المنشِّطة في المذياع: تلك الجوقات التي تحث على شراء «الكوكا كولا». ولذلك كنا نستميت في التماس الفن للفن[1].

إن مسرح الإنتاجية الشيوعية يكاد يقلد الدعاية للاستهلاك الرأسمالي إذا أسقط من الاعتبار الوظيفة الاجتماعية للتمثيل. إن ما يجعل هذه الملاحظة غريبة هو أن المشكلة ليست جديدة وأن حلها عرفه برخت ـــ وطبَّقه ـــ أصلاً منذ مدة طويلة: كي لا تكون فكرة الإنتاج تكنوقراطية، ينبغي عليها أن تخضع إلى فكرة الصحيح ـــ المفيد. ينبغي لهذه الفكرة أن تتوطد في شكل التمثيل (عبر أولوية العقل وبيان القوى الاجتماعية على الانفعال والتعرّف) وفي محتواه في آن واحد (نقد أوهام الطيبة وإبراز نقطة التقاطع: تغيير علاقات الإنتاج تبعاً للسياسة الطبقية وانضباط الحزب). لكن المشكلة أن هذا المفيد، ما إن يترسخ، حتى ينقسم إلى قسمين. وهكذا فإن«مي ـــ تي» في «كتاب الانقلابات» يعُدُّ «ني – آن» (ستالين) «رجلاً مفيداً» لأنه يقيم الأسس الاقتصادية «للنظام الكبير»، ولكن ذلك من أجل أن يضع لاحقاً «اللاإنتاج» في الانضباط الحكومي في مقابل الإنتاج الذي يقوم على «التمرد»:

لو انطلقنا من الإنتاج فقط ولو لم نأخذ بعين الاعتبار غيره، لاستطعنا أن نصل إلى منهج أكثر كمالاً، أي أكثر إنتاجاً بواسطة قوةٍ تمردية[2].

كيف نفهم هذه التوصية؟ إن «مي ـــ تي» يعيب على «ني ـــ آن» أنه لم يجعل من تنظيم العمل المخطط قضية «سياسية»[3]. إن السياسة التي يشير إليها برخت على أنها مكان القرار تظلُّ لديه مكاناً شاغراً فحسب. إنه لا يقول لنا ما كان على ستالين أن يفعله بل إن السياسة تبدو لديه بصورة أكثر جذرية على أنها أمر غير مفكَّر فيه، ومجرَّدُ مكانٍ للتناقض، ومشهدٌ فارغٌ يتم فيه

(١) جريدة العمل، ٩ أيار ١٩٤٢، ص٢٨٢.

(٢) مي –تي أو كتاب الانقلابات، لارش، ١٩٦٨.

(٣) المصدر السابق، ص١٢١.

تبادل الاقتصادي والإيديولوجي، والعلم والأخلاق، والمحبة الفردية والعدالة الطبقية. إن الصراطية المتينة التي تتشكل بين مسرحيتي «ماهاغوني» و«سانت جان ديزاباتوار» (ينبغي عدم اللجوء إلى الخلاص ــ الأناني أو الغيري ــ بل خوض الصراع الطبقي من أجل تغيير علاقات الملكية) لا ينطق بالكلمة الفصل بصدد العلاقات الصحيحة من أجل خوض هذا الصراع. وإن المسرحيات التعليمية ــ *«القرار»* و*«من يقول نعم ومن يقول لا»* ــ لافتة بهذا الصدد أيضاً. ماذا كان ينبغي على الرفيق الفتي أن يفعل في مسرحية «القرار» بحضور الشرطي والعمال الصُّفْر[(١)]؟ الجواب بسيط: إقناعُ العمالِ الصُّفْرِ بالانضمام إلى العمال المضربين وإقناع الشرطي أو العسكريين بأن ينضموا إلى صفوف البروليتاريين الذين دُفِعُوا إلى محاربتهم؛ وبالاختصار، كما يقول المحرضون الأربعة بذكاء: «يجب فعل ما يجب فعله» وعدم فعل «ما لا يجب فعله». هذا صحيح. ولكن، ما الذي كان يفعله، أثناء ذلك الوقت، أولئك المحرضون الأكفاء في أقوالهم الشبيهة بالخطبة التأبينية؟ لماذا لم نرهم في الأماكن المضطربة تحديداً؟ ونحن نعلم من جهة أخرى أن «من يقول نعم» يصبح «من يقول لا». لقد أظهرت المسرحية الأصلية كيف كان الطلاب الثلاثة على حق، عندما تركوا الطفل المريض الذي استوقفهم يلقى حتفه، كي يذهبوا ليجلبوا العلاج اللازم للقرية كلها. غير أن تمرد التلاميذ، الذين عُرِضَ عليهم المشهد، أقنع المسرحي بأن يعكس الخاتمة. وبما أن هؤلاء التلاميذ فضّلوا حياة الطفل على إنقاذ جميع السكان، فقد أثّروا بصورة عميقة على تفكير برخت لاحقاً. لكنهم لم يتمتعوا بالحس العملي أكثر منه. أليس بالإمكان أن يتكفل أحدُ هؤلاء الطلاب الثلاثة بحمل الطفل بينما يتابع الآخران البحث عن العلاج؟ يتم كل شيء كما لو كان تحديد

(١) «الصفر» نعتٌ يُطْلَقُ على العمال الذين لا ينضمون إلى الإضراب (المترجم).

الهدف واختيار الوسائل حياديين في جوهر الأمر، كما لو أنه تم الحفاظ على المعضلة في نقائها ـــ الحياة من دون علاج أو علاج يعني الموت ـــ، وكما لو كان ينبغي على الطفل أو على الرفيق الفتي أن يموت ببساطة لأن برخت يريد ذلك ـــ وكما في أغنية «*المركب الصغير*»، ليس أمراً تافهاً أن يقع القدر على الأصغر دوماً، أي على من يُرَادُ تغيير العالم من أجله أصلاً ـــ، كما لو أن هذا العلم الذي يتعارض مع الأخلاق يبدو في جوهره مجرَّدَ أخلاقيةٍ، وأن هذه الأخلاقية ليست سوى قبول بالموت: إنها في النهاية تماثلٌ بين رفض العالم وقبول قانونه، العالم الذي يوحِّدُ الرفيقَ الشيوعيَ الفتيَّ مع «بال» الفوضوي.

من الصعب تصور تربية أكثر غرابةً. إن «*القرار*» بالنسبة إلى «آدورنو» برّر محاكمات موسكو سلفاً. غير أنه كان باستطاعتنا القول بأن هذه المسرحية كانت الفضح المسبق لهذه المحاكمات. ولم يطق الصراطيون هذه المسرحية التي امتدحت الصراطية لأنها مثَّلت ما يجب ألا يمثَّل. لم تستطع محاكمات موسكو أن تجد ما يسوِّغها في هذا التمثيل لمنهج الحزب على أنه سلطةٌ محضٌ للموت. ولا يمكن للمحاكمات الكبرى والمذابح الكبرى أن تتم، إلا بشرط أن تترافق مع الملحمة الكبرى للحياة الجديدة، والإنسانية الدافئة، و«رأس المال الأغلى». لكن ردود فعل مشاهدي مسرحية «القرار» عام ١٩٣٢ دلَّت على رفض «الفظاعة» البرختية.

لقد رفض الشيوعيون قبل كل شيء أن يكون قتل الرفيق ممارسةً شيوعية. في مثل هذه الحالة، تكون العقوبة عادةً طرد المذنب من الحزب وليس تصفيته جسدياً. ومن جهة أخرى فقد أشار رئيس الجلسة إلى أن التصفية الجسدية أقل مأساوية بالنسبة إلى الرفيق... من الطرد[١].

---

(١) عرض قدمه «مارتان إيسلن»، برتولت برخت أو فخ الالتزام، سلسلة ١٠/ ١٨، ١٩٧١، ص٢٢٨.

كان رئيس الجلسة هذا يتمتع بموهبة التنبؤ، فقد وضع مسبقاً مخطط خطاب «بوخارين» إلى قضاته: ليس للموت أي أهمية، إن ما يهم هو أن نبقى أو لا نبقى في حياة الحزب. ويبدو أن برخت تذكر، هو نفسُه، أقوال نقاده في مسرحية «*توراندو*» الغريبة، حيث تمت المبالغة في نقد المفكرين البرجوازيين، كي لا يتم التعرض للمفكرين «البروليتاريين»:

- *هل طُرِدَ مشاغبو الأمس من جمعية «تويس»؟*
- *بل أُعدموا.*
- *لا أهمية لذلك. كنت أسأل فيما إذا كانوا قد طردوا*[١].

في قلب المعرفة السعيدة، يظهر العلم تحت شكل الموت تماماً. فبدلاً من الإيعاز الوقح بأن «يأتي الطعام أولاً ثم الأخلاق»[٢]، وتحت الصراطية الظاهرية للانتقال من مطبخ «بيلاجي فلاسوفا» إلى الثورة البروليتارية، تظهر المعضلة بين حياة تقوم على الحساب والرغبة والقبول، وبين علم يقوم على الأخلاق والموت. ومع رفض الصراطيين للقبول بأخلاقية «القرار»، يتجاوب رفْضُ برخت نحو عام ١٩٣٧ لأن يوافق على هذه «الواقعية»، وهذه الاستعادة للتركة، وهذا التصوير للكائنات المجبولة «من لحم ودم» التي كان يطالب بها أعضاء الأدب الاشتراكي الرسميون، في وقتٍ كان فيه أعضاء السياسة الاشتراكية يصنعون الموت. كان أولئك يخفون الموت خلف الحياة، والرعب خلف الرحمة، وبرودة المعتقل خلف الحرارة الإنسانية. «جيش الخلاص»، هكذا نعت برخت جيش عشاق الواقعية «اللوكاتشيين»[٣] في

---

(١) توراندو أو مؤتمر الغسَّالين، المسرحيات الكاملة، الجزء الحادي عشر، لارش، ١٩٨٦، ص٤٣.

(٢) أوبرا القروش الأربعة، المسرحيات الكاملة، الجزء الثاني، لارش ١٩٧٤، ص٦٥.

(٣) «لقد أشاد «لوكاتش» بمسرحية «الجاسوس» كما لو كنت آثماً يعود إلى حضن جيش الخلاص». يوميات العمل، ١٥ آب ١٩٣٨، المرجع المذكور، ص١٩.

اللحظة التي كانوا يهاجمونه فيها. هل هذا يعني أنهم يلعبون، قرب سادة الكرملين، دوراً شبيهاً بدور قبعات «جوهانا دارك» السود قربَ ملوك ماشية شيكاغو؟ على كل حال، رفض برخت مطابقة إرادة الموت هذه التي تنقش صورة المفيد على إيديولوجيا الجسم الاشتراكي المجيد. لم يعد المفيد مكاناً لوعيٍ تراتبي بل ألفى نفسه منقسماً إلى قسمين: بين تجذر يكون فيه الموت غاية وليس وسيلة (من جهة العلم) وفائدةٍ هي مجرد وسيلة للبقاء (مطبخ «الاستسلام الكبير»).

*   *   *

إن المركَّب بسيط جداً: فمن جهة، لدينا كبد الإوزة التي يطالب «غاليله» بها بإلحاح، ومن جهة أخرى العلم الذي يطالب به بإلحاحٍ أقل. وهكذا فقد ألفى نفسه موزعاً بين رذيلتين كبيرتين، العلم والشراهة[1].

العلم مستقبل الشعب، هي ذي الأغنية الجميلة التي أنشدها في البداية «غاليليو غاليله» على مسامع «أندريا سارتي»، والتي أعادها له هذا التلميذ النجيب في النهاية؛ العلم رذيلة فريدة، هو ذا الدرس الذي استخلصه برخت و«غاليله» من تاريخ تقاطعات هذا العلم مع بعض السلطات. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه «الرذيلة كرذيلة أخرى» لا تشبه الرذائل الأخرى مطلقاً. فهي مميَّزة لأنها تكشف عن سبيلين للوصول إلى الموت، الموت الذي تراجع أمامه «غاليليه» الخائف أولاً، والموت الذي نشرته قنبلة «هيروشيما» أخيراً. وإننا لنعلم كيف قادت «هيروشيما» برخت لكي يغير اتجاه قصة «غاليليو غاليله» عبر تحويل الخطاب من الخدعة الطريفة (تراجع «غاليله» عن معتقده كي

---

(١) قول ذكره «روليك» في مجلة «سن أوند فورم»، عدد خاص عن برخت، ١٩٥٧، ص٢٨٧.

يتابع عمله كعالم من أجل التقدم البشري) إلى تصريح استنكاري. هنا ظل برخت ثابتاً على الرغم من التعليقات التي أرادت أن تردّ الحكم «الأخلاقي» الذي أطلقه على «غاليله» إلى تحليل يقوم على «خطأ» في التقدير[١]. والأكثر غرابة أيضاً أن برخت عندما عرض المسرحية في خضم قيام الاشتراكية العلمية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، زاد على خسّة «غاليله»، فأوصى بتمثيله على أنه «نذل بامتياز». لقد تم كل شيء كما لو كان الفصل بين العلم والشعب، وحال المفكر المبيع إلى السلطة، يلامسان نقطة أكثر حساسية عام ١٩٥٥ مما كانت عليه عام ١٩٤٥. كما لو كان برخت لم يستطع أن يتخلص من السؤال الذي عبر به، هو نفسه، عن المناشدات التي كانت تأتيه من الغرب:

إن كل هذه الأسئلة تشكل في الجوهر سؤالاً واحداً: أتراني بعت نفسي[٢]؟

والجواب على ذلك كان حاسماً:

ليس لأنني هنا لدي هذه الأفكار التي لدي، بل أنا هنا لأن لدي هذه الأفكار[٣].

الجواب حاسم لكنه ليس مادياً جداً، ولا يتوافق كثيراً مع قول أولئك «التويسيين»[٤] (Tuis) الذين يعتقدون أن الوعي يحدد الكائن الاجتماعي. وهو على كل حال تشخيص لاستمرار هذه الفكرة التي لازمت برخت منذ المشهد

(١) «مسرحية «حياة غاليله» هي عودة الأخلاق إلى الرشد. إن الخطأ الأخلاقي هو في الحقيقة خطأ سياسي، هذا ما يعلمنا برخت إياه. إن البنية الاجتماعية في تلك اللحظة، والوضع التابع للعلم، وضعف «غاليله» الإنسان، قد جعلت هذا الخطأ ممكناً». موريس رينو، ذكرها «برنار دور» في «قراءة لبرخت»، لوسوي، ١٩٦٠، ص١٥٨.

(٢) «أجوبة على أسئلة كاتب»، الفنون والثورة، لارش، ١٩٧٠، ص١٢٥.

(٣) المصدر السابق.

(٤) اسم أطلقه برخت على المفكرين الذين يبيعون آراءهم كما سيرد لاحقاً (المترجم).

الأول لمسرحية شبابية عنوانها «في غابة المدن»، وفيها يأتي «شلنك» الغني ليطلب من عامل المكتبة «غارغا» أن يبيعه رأيه. إن صورة بائع الآراء كصنوٍ للفنان المنتج، وإن فساد الإنتاج عبر وقوعه في التبادل التجاري، يشكلان الفكرة التي سيطرت على برخت منذ إقامته في «هوليود» بصورة خاصة، حيث لم يعد المهاجرون، الذين لاقوا النجاح فيها، يتكلمون إلا و«الشيك في أشداقهم»، وحيث يعلم الفنان التقدمي أنه لم يعد باستطاعته أن يعيش إلا إذا أصبح بائعاً للأكاذيب:

كلَّ صباحٍ، لكي أحصل على خبزي

أذهب إلى السوق حيث تباع الأكاذيب[1].

إن المفكرَ بائعَ الآراء هو هذه الشخصية التي يسميها برخت «تويس». إذا ما كان برخت قد تأمل، خلال قرابة عشرين عاماً، في «رواية التويسيين» وفيها أراد أن يعرض هؤلاء الأشخاص الذين نشاهدهم في المهجر والمعروفين لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت، فهو لم يكتب عمله الوحيد تقريباً في منحى هذا المشروع، ألا وهو «توراندوت أم مؤتمر الغسَّالين»، إلا في نهاية حياته في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. حينذاك سطعت ازدواجية صورة «التويس» على أفضل وجه. والحقيقة أن برخت قدم لها سمتين أساسيتين: «التويس» هو المفكر الذي يعتقد أن الفكر يحدد الواقع (التعريف القديم للإيديولوجي في كتاب «الإيديولوجيا الألمانية»)، لكنه أيضاً الإنسان الذي يتاجر بالآراء. والحال كذلك فإن هذين التعريفين لا يتطابقان. فالأول يعود إلى الصورة التقليدية للوهم «البرجوازي الصغير» ويلتمس عمل الصحيح الذي يفضح الوهم. أما في الثاني، فإن الصحيح ليس الوجه الآخر للوهم، بل هو موضوع تجارة حيث يتلاشى اختلافه مع الوهم. وإن تجارة الآراء هذه تؤشر على حقبة جديدة من وظيفة الإيديولوجيين، هذه الوظيفة التي تجعل ذلك التعريف القديم لإيدويوجيا الوهم باطلاً:

---

(١) «هوليود»، قصائد، منشورات لارش، الجزء السادس، ١٩٦٧، ص٩.

هذا البلد يقوض لي «رواية التويسيين». فهنا لا نستطيع أن نكشف عن بيع الآراء. لأنه واضح تماماً. فالمضحك في الآراء التي تعتقد أنها تقود في حين أنها مقادة، ودونكيشوتيةِ الوعي الذي يتصور أنه يحدد الكائن الاجتماعي، هو أنهما لم يكونا صالحين إلا بالنسبة إلى أوروبا(1).

وللحق فإن موت الدونكيشوتية يضرب جذوره بعيداً في التاريخ، ويعود إلى زمن «غاليله» تحديداً، الزمن الذي فيه، حسب مشروع النشرة المكتوبة عام ١٩٤٥ لمسرحية «غاليلو غاليله»، «لم يكن الصحيح قد أصبح بضاعةً حتى ذلك الوقت» (noch ist das Wahre nicht die Ware)(2). إن «غاليله» هو الذي مهَّد لتدهور الحقيقة وتحوّلها إلى بضاعة حين فصل حقيقة الشعب ليبيعها إلى السلطة. منذ ذلك الوقت، لم يعد الصحيح ما يكشف عن البضاعة، بل أصبح هو البضاعة نفسها. وإن «التوي»، بائع الآراء، يبدو بذلك كأنه آخر صورة للعقل البرجوازي. ولكن أليس منطقياً أن يجد خصمه في التعارض بين المفكر الاشتراكي الجديد وآخرِ صورةٍ للمفكر الليبرالي هناك حيث أُلغيت سلطة المال؟ والحال أن «مي - تي» يعلمنا أن «التويسيين» لم يندثروا في بلد «سو» (الاتحاد السوفيتي) فحسب، لا بل هم المسؤولون عن انحراف مجرى الثورة:

إن «سو»، دولةَ العمال والفلاحين، سقطت بعد قيامها، هي أيضاً، بخمسة عشر عاماً بعد تأسيسها، تحت تأثير «التويسيين». فقد تسببت المهمة الضخمة، التي شكَّلها قيام النظام الجديد، في تباعدات كبيرة في الآراء التي كان من نتيجتها إدخال «التويسيين» في الصراع(3).

---

(١) يوميات العمل، ١٨ نيسان ١٩٤٢، الوارد ذكرها سابقاً، ص٢٧٤.

(٢) المرجع نفسه، أول كانون الأول ١٩٤٥، ص٤٣٨.

(٣) «مي - تي»، الوارد ذكرها سابقاً، ص ١٠٦.

هنا لم يعد «التويس» مفكراً برجوازياً صغيراً غير مسؤول بل أصبح المفكر العضوي للحزب البروليتاري. إن هذه الازدواجية تتخطى النقد غير الدقيق ظاهرياً الذي تشكله مسرحية «*توراندوت*». للوهلة الأولى تبدو حكاية «توراندوت» صراطية إلى حد الابتذال. فمثلما يلجأ بائعو القرنبيط إلى قاطع الطريق «آرتورو وي» كي يستطيعوا أن يستمروا في أعمالهم، يستأجر الإمبراطور، مالك القطن، «التويسيين» (الغسَّالين) كي يخفوا عن الشعب حقيقة نقص القطن الذي تسبب به. وحين بدا «التويسيون» عاجزين عن خداع الشعب، أوكل الإمبراطور المهمة لزعيم عصابة «غوغر غوغ»، وهو الأخ التوأم لــ «آرتورو وي». ولكن إذا ما كانت بنية القصة متشابهة، فإن تغيير المعطيات قد غيَّر معناها: أي أن رئيس الدولة فعلاً هو الذي حلَّ محل الرأسماليين. وأحد هؤلاء «التويسيين» سيدفع حياته لقاء ثرثرته حول مسألة الملكية:

حسنٌ! إننا نعرف يا أصدقائي أن الإمبراطور هو الذي يتصرف بالقطن (همهمة في الحضور) ليس بمعنى الملكية، بل بمعنى القرار والإدارة والتنظيم[1].

هو ذا ما يستدعي المكتشفات النظرية الحديثة والمجلجلة حول الفارق بين علاقات الإنتاج وعلاقات الملكية. إن الانتقال من المشكلة التقليدية (كيف نبيع أكبر كمية من القرنبيط) إلى المشكلة الجديدة (كيف نجعل الشعب يقبل بنقص القطن) يسمح بالانزلاق من بلاغة المفكرين البرجوازيين إلى بلاغة المفكرين البروليتاريين. ألا يمكن أن نجد بعض هؤلاء «التويسيين» من العراة ومن خياطي الألبسة الذين يتصارعون بالاستناد إلى مؤلفات «كا ــ ميه» (ماركس) حول وحدة القاعدة مع القمة ووحدة القمة مع القاعدة في الجهاز

---

(١) «توراندو»، الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الحادي عشر، الرجع المذكور، ص٣٦.

الذي يقود جمهورية ألمانيا الديمقراطية[١]؟ وهل معهد فرانكفورت هو المستهدَف في هذه البحوث المحمومة بالاستشهادات، أو في هذه المدارس المنشغلة في مسألة كبيرة هي مسألة وجود الأشياء خارجنا؟ أليس هذا بالأحرى موضوعاً رائعاً لاختبار «ديامات»؟ إن هؤلاء «التويسيين»، الغسالين المفترضين لرأسمالية مفلسة، يقتبسون في جميع الأحوال من منطق بلاغة المسؤولين الاشتراكيين. لماذا هناك نقص في القطن؟ «بسبب الكثير أو القليل من الشمس. أو بسبب الكثير أو القليل من المطر[٢]». يمضي تفسير الوقائع دائماً، مع احتمال أن تفنِّد الوقائع نفسها. رايةٌ خفَّاقةٌ في الهواء وإحصائياتٌ في اليد:

زعم خطيب خسيس [...] أن الصين لم تنتج القطن لهذا العام. وهذه شتيمة للشعب الصيني [...]. أنا مخول أن أقول لكم إنه لم يتم إنتاج أقل من مليون بالة ونصف[٣].

بتقدير «الأبطال من منتجي الألبسة» على هذا النحو، فإن تفسيراً جديداً للنقص يطرح نفسه من جانب الحياة الجديدة التي تعود لمنافع التأميم:

آه يا سادتي! إن تحمل مسؤولية الإنتاج من قبل المؤسسة الإمبراطورية قد غيَّر كل شيء فجأة. ففي قرانا بدأ فن العيش. فن العيش! ففقدان قطننا [...] يُفَسَّر بفن العيش: إذ يتهافت السكان على شرائه[٤].

---

(١) المصدر «مي - تي»: «لقد فسدت الأحزاب في الخارج. لم يعد الأعضاء يختارون الأمناء بل إن الأمناء هم من يختارون الأعضاء»، وفي «تورنتدو»: «التوي» الثاني: اتحاد القاعدة مع القمة. «التوي» الأول: الأحسن من القاعدة إلى القمة. لأن الإدارة لدينا مختارة من القاعدة («التوي» الثاني ينفجر ضاحكا).

(٢) «توراندو»، الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الحادي عشر، المرجع المذكور، ص٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص٣٩.

(٤) المصدر السابق، ص٤٠.

ثمة انزياحات مدروسة لصورة «التوي»: ألا يمكننا في النهاية أن نرى في هذا الإطار ظهور صورة الفنان الاشتراكي «برتولت برخت» الذي دفع ثمن حيازته للمسرح شعراً يمجد زراعة الذرة البيضاء في الاتحاد السوفيتي، أي أنه يمجد الزراعة «الميتشورينية»[1]؟ لكن الصورة المتحركة وطرفة العين هما أكثرُ من تطبيقٍ لحقيقةٍ مزدوجة. فالأمر لا يتعلق هنا بإخفاء الهرطقة تحت الصراطية العقائدية. لأن خاصية هذه الصراطية، التي يتم الحفاظ عليها برباطة جأش، تقوم على الانشطار بصورة لا نهائية. إن إيمان برخت الراسخ، الذي لن يغيره أي شيء طالما أن علاقات الإنتاج لم تتغير، يبرر، في آن واحد، النظرةَ الثاقبةَ للواقع حيث لم تتغير هذه العلاقات حقاً في أي مكان كان ــ وحيث ما زالت الرشوة سائدة في كل مكان ــ، وحيث ما زالت طاعة أولئك الذين على أقل تقدير اتخذوا هذا التغيير هدفاً لهم، ووضعوا اللبنات الأولى في هذا الاتجاه. إن هذه الازدواجية تعقّد بالضرورة فكرة المفيد. فإذا دفع بائعُ الآراء «برتولت برخت» في دائرة المقايضات إلى الفنان - المنتج «برتولت برخت» إمكانيةَ مساهمته في قيام إنتاج كبير من أجل الجميع، فإن هذه الحيلة لا تنجم عن مجرد شطارة فردية، بل هي من نوع هذا التحول الذي من خلاله تصبح الرشوة التي غاب عنها إنتاجُ الحقيقة منتجةً بدروها. إن هذا الديالكتيك حتمي منذ الخطيئة الأصلية التي فصل بها من يملك الحقيقة بيديه (غاليله) ما بين الحقيقة والشعب، فأقام العلم كعملة لاستبدال السلطة بالحقيقة، ووضع في الوقت نفسه أخلاقية المفيد السياسية محل أخلاقية الاستخدام الاقتصادية.

فمحل التعارض التكنوقراطي القديم بين الإنتاج والاستهلاك، وضع برخت إذن في زمن المنفى والعودة ديالكتيكَ الإنتاج والتبادل. ينبغي على التبادل الذي ضاع الإنتاج فيه أن يصبح مكاناً لإنتاجٍ جديد. وينبغي على

---

(١) نسبة إلى «ميتشورين» أول عالم زراعي روسي عمل على تحسين البــذور المهجنــة (المترجم).

الحقيقة التي أصبحت قيمة تبادلية أن تجد قيمتها الاستخدامية في دروب الكذب المتناقضة. إن إدراج الإنتاج في التبادل، والاستخدام في الحقيقة، هما الوظيفة الديالكتيكية للفوضى والطفيلية والفساد.

* * *

في الأزمنة الحالية، لا تستطيعون أن تحافظوا على قليل من الإنسانية من دون شيء من الفساد، وهذا شكل من أشكال الفوضى. هناك شيء من الإنسانية حيث يوجد موظف يرتشي. وقد يحصل أن تصلوا إلى العدالة بقليل من الفساد [...]. فإذا قامت الأنظمة الفاشية بقمع الفساد، فهذا دليل على أنها لا إنسانية.

حوارات المنفيين.

إن هذا الاستخدام للرشوة كمعادل للسلطات الجديدة ولتأثيراتها المميتة، قد فكَّر فيه برخت في هوليود سابقاً حين علَّق الأمل بشكل ظاهر على الرشوة الأمريكية الكبرى أكثر مما علَّقه على نقاء الجيش الأحمر:

بصراحة، البرلمان وكالةٌ تقريباً، فهو يتصرف ويتكلم على أنه كذلك. وهو بالكاد يكون فساداً لأنه لا وهم بهذا الصدد [...] ومن خلال هذا الانهماك بالأعمال تحديداً، يمكننا أن نتوقع بعض الهزائم لهتلر، هزائم مكلفة لكنها هزائم مع ذلك(1).

لكن هذه الرشوة النافعة ستجد تمثيلها درامياً في شخص «أزدك» في مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». إن «أزدك» يعيد العدالة إلى الشعب، ليس من خلال الرحمة (الصراطية القديمة)، وليس لأنه على وعي صحيح بعلاقات الطبقات، بل لأنه مرتشٍ فحسب، وهي ميزةٌ أنفعُ بصورة ظاهرة في

---

(1) يوميات العمل، ١٨ شباط ١٩٤٢، المرجع المذكور، ص٢٤٦.

زمنٍ قامت الثورات فيه بقلب الدولة. ولكن أية ثورات؟ الظاهر أن سياق قرارات «أزدك» المدهشة هو سياق انقلابات الدول الإقطاعية الوسيطة أو الطغاة الشرقيين حيث لا ينتظر منها النساجون (العمال) أي شيء. ولكن كيف نفهم في هذه الحالة ملاحظة برخت الغريبة التي كشفت السبب الاجتماعي لسلوك «أزدك»:

وجدته في خيبته التي ترجعُ إلى أنه بسقوط السادة القدماء لم تأت حقبة جديدة بل حقبة سادة جدد. وبذلك استمر في تطبيق القانون البرجوازي السافل والمدمِّر والخاضع لأنانية القاضي المطلقة(1).

من الصعب أن يخطئ المرء في هوية هؤلاء السادة الجدد حيث يتوجب في عصرهم الاستمرار في تطبيق القانون البرجوازي. ومن الصعب أيضاً ألا نرى في لا أخلاقية «أزدك»، الذي يعيد قانون عالم البرجوازي إلى جوهره، أي الأنانية المتأصلة ـ أنانية الفنان أو رجل العامة ـ المناقضة تماماً للوظيفية النضالية التي نجدها في مسرحية «رجل برجل» أو «القرار». لقد توجب على المنحوس «غالي غيه» الذي تم القبض عليه بجريمة بيع فيل وهمي أن يترك مأموري النفوس يأخذون هويته. إن «أزدك» هو «غالي غيه» لكنه لا يستسلم لهذه العدالة النضالية بحيث يتم تجنيده بسبب إرادته الطيبة. إن عدالته تنتمي إيجابياً إلى بيع الفيلة الوهمية ورشوته تشير إلى نوع من إرادة الحياة لدى العامة كمعادل ضروري لأخلاقيات الدولة الجديدة، ولو كانت دولة البروليتاريا.

إن التفاؤل والتشاؤم راسخان لدى برخت على حد سواء. وبصورة أكثر تحديداً، فإن تفاؤله يظهر مجبولاً بالإلغاء المتبادل لتشاؤمَين: ثقة في المزايا الرذيلة لعامة الشعب من أجل البدء بمنطق السادة الجدد، وثقة في نظام الدولة التي يحكمها هؤلاء الذين عرفوا كيف يقاومون الإغراء النازي من أجل إزالة

(1) المصدر نفسه، ٨ أيار ١٩٤٤، ص٣٨٤.

آثار اثني عشر عاماً من الخضوع للنظام النازي لدى الجموع الألمانية. وتتجلّى هاتان الحركتان بوضوح لدى المهاجر ثم لدى المسرحي من جمهورية ألمانيا الديمقراطية. ما سبب نفاد صبر برخت أمام تكرار رفاق المنفى لهذا السؤال: لماذا يستميت عمال ألمانيا ويقاتلون في المصانع كما في جبهات القتال دفاعاً عن «رايخٍ» محكومٍ بالموت؟ وجواباً على ذلك هناك بالطبع التهرب القديم الذي يقول إن هؤلاء العمال ليسوا عمالاً حقاً. وينساق برخت، هو أيضاً، لهذا التمويه عبر تجريم «الشبيبة البرجوازية الصغيرة»:

إن بهجة الحرب لدى الشبيبة البرجوازية الصغيرة تتمثل غالباً في هذه الشيوعية ــ الكاذبة التي تبدو في الجيوش الشعبية الضخمة للحروب البرجوازية الكبرى: المهمة الواسعة على المستوى الوطني، فريق العمل الضخم، الأمن الاقتصادي، الإدانة الرسمية للأرباح، العمل الجسدي، الاتصال مع الآلة، والصحة(١).

وتفسير ذلك لا يبعث الطمأنينة كثيراً: إذا ما كانت الفاشية جذابة، فلأنها تتشابه مع الشيوعية كثيراً! وذلك في عيون البرجوازية الصغيرة، كما يقال. ولكن عبر الإصرار على هذا الشبه تتــزلق نهاية النص بصورة صريحة نحو الجماهير العمالية:

في حالة ألمانيا سيستحق الأمر ذاتَ يومٍ عناءَ كشفِ العناصر الاشتراكية التي أوصلتها الاشتراكية ــ القومية لأن تعمل من خلال إفسادها. ليس هناك من طريقة أخرى لتفسير نجاحها لدى الجماهير الكبرى(٢).

بالتأكيد يمكن للصراطية أن تجد ما يؤكدها أيضاً في هذا التنازل الذي تقوم به الجموع الواسعة: أليس هذا دليلاً على أنه ما من مخرج في خضم الرأسمالية؟ «وبجملة واحدة: لا يزال الألمان يحاربون لأن الطبقة

---

(١) يوميات العمل، ٢٤ آذار ١٩٤٧، المرجع المذكور، ص٤٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٤٥ - ٤٤٦.

المسيطرة لا تزال مسيطرة[١]». لكننا لا نخفي مشكلة الأسباب إلا من أجل ترسيخ مشكلة الأحداث: كيف يستطيع أولئك الذين لم يستطيعوا أن يصمدوا أمام قوى تدمير العالم القديم أن يبنوا العالم الجديد؟ «كيف نترك حق الإدارة إلى البروليتاريا وننسب اللامسؤولية لها»[٢]؟ إن هذه المعضلة السياسية تحتم تحويل وظيفة التمثيل. لقد أراد المسرح الملحمي أن يقدم لنفسه «مشاهِداً يغيِّر العالم[٣]». واعتبر هذا المسرح نفسه غير مفهوم بالنسبة لمن لا يتصور الجمهور على أنه «اجتماع من أجل مُغَيِّري العالم (Weltanderern) يتلقى تقريراً عن حالة العالم»[٤]. إذا ما كان المسرح الملحمي سيفضل عند عودته إلى ألمانيا أن يسمى المسرح الجدلي، فليس ذلك ليؤكد على «الوظيفة الاجتماعية» الشهيرة للتمثيل فقط. ذلك أن هذه الوظيفة الاجتماعية لم يعد بإمكانها أن تتحد مع عمل مهدِّمي العالم القديم وأن تقوم على الأمل «بالألفية الجديدة»[٥]. وذلك أن ألمانيا استقبلت الثورة الاشتراكية بالطريقة ذاتها التي استقبل بها «غوته» و«هيغل» الثورة الفرنسية، فنظرت إلى الدبابات الروسية التي جاءت بعد الفارس الإمبراطور على أنه حدث ديالكتيكي. «مرة أخرى، سطت هذه الأمة على ثورة من خلال التشبه البسيط بها»[٦]. إن الديالكتيكَ، هو نفسُه، التعبيرُ الجوهري عن «الحقبة السيئة» التي جاءت محل الألفية:

إن الديالكتيك الذي يحرك كل شيء ليسكِّنَ كلَّ شيء، الذي يحوّل التدفق نفسه للأشياء إلى شيء ثابت، والذي يجعل من المادة فكرة، قد زود هذه الحقبة السيئة بكيس المشعوذين بحصر المعنى. وفي الوقت نفسه لا يمكن

---

(١) المصدر نفسه، ١٨ آب ١٩٤٤، ص٣٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ٩ أيار ١٩٤٢، ص٢٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ١ تشرين الثاني ١٩٤٠، ص١٤٣.

(٤) المصدر نفسه، ١٥ آذار ١٩٤٢، ص٢٥٦.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه، ٦ شباط ١٩٤٨، ص٤٦٥.

تصور ألمانيا من دون الديالكتيك، إذ توجب عليها أن تصل إلى وحدتها عبر تعزيز تمزقاتها، وحصلت على الحرية تحت شكل الإملاءات، الخ(١).

هذا هو محتوى كيس المشعوذين الذي عُرِضَ على المسرح الديالكتيكي: إن تأثيره غير موجه نحو ثورة ينبغي القيام بها، بل هو، أكثر من ذلك أيضاً، لم تجلبه ثورةٌ صُنُعَتْ. فالثورة لن تُصْنَعَ، وهي لم تُصْنَعْ أصلاً:

لم يحصل لألمانيا أن شهدت العملية التطهيرية للثورة. فها هنا حصل التحول الكبير الذي يتبع الثورة عادةً من دون هذه الثورة(٢).

ومن هنا لزم نقلُ مسرح الرواد نحو تربية دولة واستعادةُ التعارض بين العقل والعاطفة الذي عالجه زمنُ المنفى بنوع من الخشونة. ربما يهدف التعارض إلى الارتقاء بالذهنية الجديدة لمغيِّري العالم أقل مما يهدف إلى منع الشياطين القدامى من التماهي مع المسرح النازي الكبير:

كيف يمكن للفن أن يكتفي إذن بأن يتوجه إلى شعورِ وغريزةِ جمهورٍ متنوعٍ إلى هذه الدرجة(٣)؟

ولكن لا يمكن لهذه للتربية الموضوعة في خدمة الطبقة الجديدة القائدة أن تنفصل عن نقيضها: فقد وسمت فكرةُ ضبابيةِ الوعي الطبقي مسرحياتِ المنفى بدءاً من مسرحية «*الخوف الكبير وبؤس الرايخ الثالث*» إلى «*دائرة الطباشير القوقازية*»، مروراً بـــ «*الأم شجاعة*» و«*المعلم بونتيلا وخادمه ماتي*» و«*شفيك في الحرب العالمية الثانية*». ومع ذلك نلاحظ في جميع هذه المسرحيات أن الطبقة العاملة التي نادراً ما نجدها في مسرح برخت غائبةٌ تماماً هنا أكثر من أي مسرحية أخرى. ولكن في تمثيل هذه الشخصيات الشعبية التي تستكشف طرق القبول والرفض، كيف يمكننا ألا نتعرف على

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) كتابات حول المسرح، المرجع المذكور، ص٣٣١.

(٣) المصدر نفسه.

الاهتمام الكبير الذي يشغل المنفي: لماذا يذعن العمال الألمان؟ أيمكن لصمتهم أن يتحول إلى مقاومة مثلما تحولت تربيتهم الطبقية إلى قبول؟ ما الذي يشكل حركةَ الرفض الرئيسة في الشروط الجديدة «للشيفرة التعبيرية تحت الدكتاتورية»؟ إن تصوير العلاقات الطبقية على المسرح المنــزلي (علاقات الأسرة أو العمل) أفضت إلى زيادة عزل علاقات السيطرة والعبودية في صورتها النواتية. وبذلك أُعيد علم العلاقات الطبقية إلى ملاحظة سلوك أفراد استدعتهم السلطة لخدمتها.

إن هذا التفكير يشكك في إحدى نقاط الصراطية الأكثر حساسية: العلاقة بين العلم والأخلاق. فمن «الأم شجاعة» التي تقدم أبناءها لحرب الكابتن الكبير التي هي حربها أيضاً، إلى «غروشا» التي وجدت مهمتها الخاصة أثناء الحرب الأهلية بتبني طفل الحاكم، يشير التفكير في علاقات الحب الأمومي في الصراع على السلطة إلى التباسٍ من الخشونة نفسها التي جعلت أوهامَ القديسةِ «جان ديزاباتوار» والوعيَ الاجتماعيَ لــ«بيلاجي فلاسوفا» على طرفي نقيض سابقاً. لقد انتبهت «بيلاجي فلاسوفا» مبكراً كي تشارك في صراعٍ لم تفهمه «جوهانا دارك» حتى موتها. لكن «غروشا»، في نهاية قصتها، لم تكن لتفهم العلاقات الطبقية المثيرة للحروب والثورات أكثر مما فهمته «الأم شجاعة». غير أن تفوقها عليها تفوقٌ أخلاقيٌ بحت: فهي تتناقض مع الأم شجاعة مثلما تتناقض الأم التي استعادت طبيعتها مع الأم التي فقدت طبيعتها. فالتربية التي كانت في السابق تعارض بين الوعي السياسي والحِيَلِ الأخلاقية أصبحت تتطلب الحكم على كرامة الأفراد أكثر مما تتطلب الحكم على الظروف الاجتماعية التي جعلتهم كما هم.

مما لا شك فيه أنه ينبغي على تاريخ السلوكيات أن يحول دون اعتبار موقفها طبيعياً مع أنه لم يعد يسمح بتبرير الخسة بالعمى. إن الاهتمام الذي أولاه برخت لتصحيحِ تمثيلٍ كان يستدعي شفقة مُشاهد مسرحية «الأم

شجاعة» رمى إلى منع أي تعاطف قد يعوض عن الحكم على نذالتها، أكثر مما رمى إلى الاستعاضة عن الانفعال المتماهي مع فهم الظروف الاجتماعية للحدث. كما أن تنظيم الخطاب على تأثير المسافة الفارقة كعامل من عوامل الوعي يخفي فخاً: إنه يخفي الازدواجية الجديدة لفكرة «الظروف». ومما لا شك فيه أن هذه الظروف التي جعلت سلوك «الأم شجاعة»، و«إيليف» نسبياً، تعود إلى رؤية عالمٍ قابلٍ للتغيير وللمتطلبات الثورية، ولو كانت الكلفةُ هذه الدكتاتوريةَ «على» البروليتاريا. لكن فكرة الظروف التي يتم التذرع بها تقوم على استبعاد أي تغيير ذاتي للأفراد، وبالتالي استبعاد أي أمل بتغيير العالم[١]. إن خطاب *الكشف* يخفي الفصل المتنامي بين معرفة الظروف وأخلاقية التغيير. وهذا الالتباس قد وسم بقوة الاستقبال الأولي لدراما برخت في فرنسا، مثلما استطاع حكم «بارت» على «الأم شجاعة» أن يجمل ذلك قائلاً:

إن «الأم شجاعة» لا تتوجه لا من قريب ولا من بعيد لهؤلاء الذين يغتنون في الحروب إذ سيكون التباساً مضحكاً أن تكشف لهم عن الطابع التجاري للحرب[٢].

ولكن لمن يكتب برخت إذن؟ ثم لمن يمثل مسرحيته إن لم يكن لمواطنيه الذين يستخلصون ــ وقد استخلصوا ــ فائدةً ما من آلة الحرب الهتلرية؟ لا حاجة لتبيان «الطابع التجاري للحرب» إلى زوجة الجندي، فهي تعلم ذلك إلى الدرجة الكافية من خلال الهدايا التي كان يرسلها لها زوجها من كل عاصمة يحتلها، لكن الأمر يتعلق فقط في أن يأتيها طردٌ مختلف عن الطرود الأخرى، هو تابوت زوجها[٣]. ولا حاجة لتنوير جمهور «الأم

---

(١) يوميات العمل، ٢٤ تشرين الثاني ١٩٤٢، المرجع المذكور، ص٣٣٣.

(٢) رولان بارت، «الأم شجاعة عمياء»، مقالات نقدية، لو سوي، ١٩٨٢، ص٤٨.

(٣) المصدر: «وماذا تلقت زوجة الجندي؟»، قصائد، الجزء السادس، المرجع المــذكور، ص٣٧.

شجاعة»، من خلال الإصرار على عمى البطلة. ذلك أن المشاهدين، كما الشخصية، يعرفون أن الحرب هي مصدر للأعمال بالنسبة إلى الجميع وليس للكبار فقط. إن ما على الجمهور أن يتعلمه من هذه «الأم شجاعة» التي لم تتعلم شيئاً لا يكمن في أن يستعيض عن الجهل بالمعرفة، بل في أن يقوِّمَ هذه المعرفة التي يشترك بها مع البطلة: معرفةٌ واقعيةٌ جداً عن «الظروف الموضوعية» لهذا العالم، وعمياءُ فقط في إمكانية الرغبة أو تحقيق عالم آخر يكون فيه الأطفال أهم من الأعمال. ليس العمى هو المعروض علينا بل المعرفة، ومن هذا العرض يمكن استخلاص درسين متناقضين: ضرورة دكتاتورية الحزب أو أولوية تغيير الأفراد، ولكن في جميع الأحوال لا ضرورة لأدنى علمٍ بشروط هذا التغيير.

إن الالتباس هو أولاً من جانب هؤلاء الذين يجهلون انهيار علاقة العلم مع البساطة، والوعي الطبقي مع الحب العائلي. مما لا شك فيه أن العامل «كال» يمكنه أن يقدم دائماً للمثقف «زيفل» الصراطية البروليتارية حين يحدثه عن هذا الصديق الكيميائي المسالم المتحمس الذي يصنع غازات خانقة والذي يبرر سلوكه:

كان على حق حين أكد أنه لا علاقة له بما يصنع، لم تكن علاقته أكثر من علاقة أي عامل مع الدراجات حين يعمل في مصنع للدراجات. وكان مثلنا جميعاً ضد واقع أن لا يكون للعامل علاقة مع ما يصنع[١].

لكن أخاه في الانتماء الطبقي، عامل في دائرة «توظيف اليد العاملة»، لم يتمكن من إفهام هذه المحاكمة العقلية الخاصة بالمثقفين إلى الجارة التي أخبرته بموت شقيق زوجته كضحية للحرب التي وفرت له فرصة العمل[٢].

---

(١) حوارات المنفيين، المرجع المذكور، ص٥٥.

(٢) هلع وبؤس الرايخ الثالث، الأعمال المسرحية الكاملة. الجزء الثاني، المرجع المذكور، ص٣٢١ - ٣٢٥.

فعلى النقيض من إذعانه جاءت مقاومةُ زوجته التي صممت على أن تلبس الحداد نظراً لموت أخيها رغم كل ما يمكن أن يقال. إن هذه «الأنتيغون»[١] العاملة التي تواجه سلطة الموت في إغراءات العمل لشريكها وليس في التحريم الأبوي للقانون، تحدد فكرة جديدة عن المقاومة التي تأخذ سمةً أنموذجية في «الشيفرة التعبيرية تحت الدكتاتورية». إن حباً أنثوياً ما يقدم احتمال المقاومة أكثر من الوعي المستتير لأولئك الذين يساندون الفعل النازي زاعمين أن هذا الوعي بعيد عن فكرهم الطبقي.

لقد أشرنا كيف أن عمل برخت وسلوكه قد تأثرا في سنوات المنفى بالشخصية التي خلقها «ياروسلاف هاشيك[٢]»: هذا الجندي «شفيك» الذي يشوش آلية الظلم من خلال عبوديته بالذات. إن إفلاس البديهيات الكبرى للوعي الطبقي جعلته يتعرف على طريق التخريب في هذا الشكل من الإذعان الذي يحرص على سلطة السيد فحسب في حين أنه لا يكترث لدوافعه. إن ازدواجية «شفيك» لا تعود إلى غرابة البطل البوهيمي، بل هي تتماهى مع الوعي الطبقي لهؤلاء العمال الذين لا علاقة لهم بالأسلحة التي يصنعونها في مصانع «الرايخ» بصورة واعية. ولكن مهما كان برخت مبهوراً بهذه الصورة من «القبول الرافض»، فهو لا يمكنه أن يغفل عن الموسيقى الشعبية التي تضع الإيجابية الهدامة للأشخاص من شاكلة «باردامو» و«شفيك» على النقيض من العدمية الشمولية الكبرى. ففي اللحظة التي انضم بها والد «باردامو» إلى قضية هتلر، استطاع الجندي «شفيك» أن يستخدم «موهبة

---

(١) تقول الأسطورة أن «أنتيغون»، ابنة «أوديب»، أصرت على دفن جثة أخيها خلافاً لأمر خالها الملك «كريون»، وبذلك جسدت القيام بالواجب الأسري ولو كان ذلك يمثل تحدياً للقوانين (المترجم).

(٢) «ياروسلاف هاشيك» (١٨٨٣ -١٩٢٣) كاتب تشيكي كان فوضوياً ثم أصبح شيوعياً فيما بعد، له رواية مترجمة صادرة عن وزارة الثقافة بعنوان «الجندي الطيب شفيك» (المترجم).

الفقراء» التي تسمى «حرية المقاطعة»[1] من أجل أن يقطع خطاب الفوهرر من دون أن يقلل من سرعته أمام «ستالينغراد» ليلتحق بجيشه. مثلما فعل هؤلاء الجنود العمال في الجبهة الشرقية الذين خاطبهم برخت بقصيدة طويلة[2]. ومثلما يمكن أن يكون الخادم «ماتي» والأحمر «سرخالا» قد فعلا، حين سجلا نقطة مجد برفض مساعدة رب العمل وليس برفض أجره. وإذا كان «بونتيلا» يبيع القنابل، أفلا يصنعانها له شريطة أن يعاملهما باحترام فحسب؟ إن المنطق النقابي القائل «هذا ليس من شأني» ونزعة «شفيك» الفردية التدميرية ترسمان أخيراً الصورة نفسها لتماهي الأضداد، ويبدو من العبث في البداية أن نفتش، من أجل تفتح زهرة المستقبل، عن مكان آخر لهذا التضاد:

عندما أعدت قراءة «شفيك» العجوز في القطار، شعرت من جديد بأنني مفتون بهذه البانوراما الواسعة لدى «هاشيك» من وجهة نظر عدم إيجابية الشعب الذي هو الإيجابي الوحيد حصراً، والذي لا يستطيع إذن أن يبدو «إيجابياً» مقابل أي شيء [...]. إن عدم قابليته للتخريب تجعل منه موضوعاً لا ينضب للظلم، وأرضاً خصبةً للتحرر في الوقت نفسه[3].

ومع ذلك، يبدو أن تراتبية قد تمت فوضعت فوق عملية الهدم «الذكوري ــ النقابي» صورةً أخرى للقبول الرافض، صورة أنثوية أسرية متمردة، من خلال الغيرة الزائدة على الأسرة. فلأنها تفكر بأخيها، خرقت الخادمة الطفلة «سيمون ماشار» المنطق النقابي للسائقين الذين أرادوا، من

---

(١) «أندريه غلوكسمان»، كبار المفكرين، غراسيه، ١٩٧٧، «باردامو» هو بطل «رحلة آخر الليل» التي كتبها سيلين.

(٢) «إلى الجنود الألمان على الجبهة الشرقية»، في قصائد، الجزء السادس، المرجع المذكور، ص٣١.

(٣) يوميات العمل، ٢٧ أيار ١٩٤٣، المرجع المذكور، ص٣٤٥.

أجل نقل أواني رب العمل المطبخية، أن يحرفوا الشاحنات المطلوبة لنقل اللاجئين، شريطة أن يقدم لهم طعام الغداء، ويتكفل هو نفسه بالتحميل، فهم أيضاً لا علاقة لهم بما ينقلون. ولم تنجم إشارةُ مقاومة المحتل (المتمثلة في حرق مستودع البنزين في الفندق) عن حكمتهم، إنما نجمت عن براءة سيمون، لا بل عن جنونها. وهذا التجسيد الثاني لـــ «سانت جان ديزاباتوار» يقلب العلاقة القائمة بين الوعي الطبقي والتعاطف مع التعساء. والأكثر أصالة من هذا هو الإثارة التي تقدمها قصة «دائرة الطباشير القوقازية» اللطيفة. فمن خلال إنقاذها لطفل الحاكم وتبنيه، ابتعدت «غروشا» إلى الحد الأقصى عن منطق خدم «بونتيلا» الذي يقول إنهم لا علاقة لهم مع رب العمل خارج أوقات الخدمة. وأن يكون «أزدك» من جانبه قد أنقذ حياة الدوق الكبير، فهذا يزيد من غرابة هذه الحكاية، إذ يبدي الصغار روح التمرد الهدام من خلال الخدمات التي يقدمونها للأكابر.

إن برخت واعٍ بما فيه الكفاية لهذه الإثارة بحيث يبرز تخلف بطلاته فيجعل من «سيمون ماشار» طفلة ويصحح شخصية «غروشا» المفرطة في الإيجابية:

كان من اللازم أن تكون حروناً لا متمردة، مطيعة لا ساذجة، مثابرة لا عفيفة [...]. كان من الواجب على «غروشا» أن تسمح لنفسها بتقمص الدور أقل مما فعلت بما أنها تحمل علامات تخلف طبقتها(1).

ولكن من أي وجهة نظر «متقدمة» نحكم على تخلف «غروشا»؟ وجهة نظر الطبقة العاملة، المغمى عليها، التي كتب عنها برخت بتهكم أنها تفتقر إلى «أي إشارة تدل على الحياة»(2)؟ أم من وجهة نظر جمهور فرقة «بيرلنر

---

(١) المصدر نفسه، ١٥ حزيران ١٩٤٤، ص٣٩١.

(٢) يوميات العمل، ١٠ آذار ١٩٤٥، المرجع المذكور، ص٤٢٣.

أنسامبل»[١] «المتنوع» والبرجوازي الصغير بمعظمه؟ أم من وجهة نظر السادة الجدد و«التوسيين» الجدد؟ فمقابل علم «التوسيين»، إذا كانت حكاية «غروشا» المتخلفة لا تطرح أنموذجاً فهي تطرح، في جميع الأحوال، تصوراً مقبولاً.

لا يستطيع أن يذهب برخت أبعد من علاقة التضاد البسيط التي يقيمها إيديولوجيو اليوم بين «لاعلم» «البرداموين» والمعرفة الإرهابية لكبار المفكرين. فمقابل معرفة «التوسيين»، يشيع صوراً شعبية مختلفة للمعرفة واللامعرفة: معرفة التعاون لدى «الأم شجاعة»، رغبة «شفيك» في «ألا يعرف شيئاً»، ومعرفة أمومية عند «غروشا»... ومقابل منطق المسافة، المنطق الذي يقول «نعم» و«لا» لأوامر المالكين وإنتاجهم، تضع «غروشا» أخلاقية تملكٍ جديد، إذ لا يتوجب علينا أن نرى تمجيد الاستعمار («كل شيء يخص من يجعله أفضل») ولا اهتداء برخت إلى نظرية الإرث التي تُستَمَدُّ من المعلمين القدماء. إن الأمومة الجديدة التي ترمز «غروشا» إليها، كما الأهمية المعطاة لصورة الفنان والتركيز المتنامي على ميزة «الإنسان الودود» (Freundlichkeit)، ترسم أخلاقيةً جديدةً *للاستخدامِ* معاكسةً لأخلاق الروَّاد المنتصرين مثلما هي معاكسةٌ لأخلاق الورثة. هذه الأخلاقية رأيناها تتحدد عبر مئة ملاحظة طفيفة: استفادة البشر من الأشياء التي استُخْدِمَت أو «إكسسوارات ويغل»، الافتتان بالطريقة التي صنع بها «جان رينوار» إطاراً فرنسياً «راقياً» بأثاث أمريكي تافه، التركيز على الأهمية الثقافية لأطباق الجبنة... إن فكرة جديدة عن الإنتاج تترسخ من وراء انعكاس علاقات العلم والأخلاق. ثمة ملاحظة من «يوميات العمل» تعطي صورة جيدة عن ذلك، وفيها ينتقد برخت تَمَثُّلَ الاشتراكية لــ «النظام الكبير»:

---

(١) فرقة مسرح برلين الشهيرة التي أدارها برخت (المترجم).

على العكس، لا بد من تعريفه بصورة أكثر عملية على أنه «إنتاج كبير». تؤخذ كلمة «إنتاج» هنا بمعناها الواسع، والنضال يرمي إلى تحرير إنتاجية جميع الناس من كل القيود. والمنتجات يمكن أن تسمى خبزاً، مصابيحَ، قبعاتٍ، مقطوعاتٍ موسيقيةً، حركاتِ شطرنج، سقايةً، صباغاً، سمةً، ألعاباً، الخ[1].

تؤخذ المصابيح هنا في سياقٍ بعيدٍ إلى حدٍ ما عن الخطاب البلشفي الكبير حول كهربة روسيا[2]. إن الإنتاج الكبير يبقى وسيبقى هو الكلمة الأخيرة، لكن الأمر لم يعد يتعلق هنا بتمجيد الآلة والكهرباء والسرعة، وحتى بتمجيد «التيلورية»[3] حيث استطاع فنانو الحداثة في سنوات العشرينات أن يوحدوا مَثَلَهم الأعلى مع المَثَلِ الأعلى للسياسيين الماركسيين. إن الثقافة الحرفية والفن والتمثيل والماكياج والإيماء هي العناصر المسيطرة للمثل الأعلى المنتِج. إن هذا الإنتاج للحرفي والفلاح والفنان والممثل والمرأة يضع أخلاقية العلاقات بين الأفراد في المكان الذي كانت تشغله «القاعدة الموضوعية» للاشتراكية ألا وهو التصنيع الكبير. بعد حرب أسبانيا والحرب العالمية الثانية، أصبح من المستحيل أن نفكر بالصناعة الكبيرة من دون أن نفكر بالدمار الكبير. فمقابل التمجيد التعليمي لملحمة الطيارين الذين عبروا المحيط حاملين العلم والتقدم نجد المرثاة الصغيرة لهذا الأخ الطيار الذي حصل إلى الأبد، في سلسلة جبال «غوداراما»، على حَيِّزٍ طولُه مترٌ وثمانون سنتيمتراً[4]. إن التفكير في نشوة آلة الحرب النازية، وفي نتائج أولوية الإنتاج

---

(١) يوميات العمل، ٧ آذار ١٩٤١، المرجع المذكور، ص١٧٤ - ١٧٥.

(٢) أعتقد أن الكاتب هنا يشير إلى قول لينين الشهير: «الشيوعية هي كهربة البلاد» (المترجم).

(٣) مذهب «تيلور» في تنظيم العمل باستعمال الحد الأقصى من الأجهزة والتخصص الدقيق (المترجم).

(٤) «أخي كان طياراً»، قصائد، الجزء الرابع، المرجع المذكور، ص٣٧٤.

الحربي في الاتحاد السوفيتي، جاء ليتعزز بواسطة الاشمئزاز الذي أوحت به صناعة هوليوود السينمائية. إن الافتتان برجل الثقافة «جان رينوار»، هذا الذي «تعمل لديه المعاني على ما يرام» والذي يمجد «حضارة اليد»، يأتي متلازماً مع صورة الفنان الساقط في صناعة السينما الاستهلاكية التي يراها برخت مجسَّدة في «فريتز لانغ»[1]. فمقابل إنتاج الصناعة الكبرى وسياسة المفيد، نجد رؤية الإنتاج على أنه أخلاق، والأخلاق على أنها إنتاج. وكما في نقد فلسفة «انجلز» المرتبط بتصورٍ حول تصفية الحرفيين المرسَلين إلى المصانع ليعملوا عشر ساعات يومياً:

لا أخلاق من دون إشباع الحاجات المادية، هذه *النقطة* مقررة، لكن *الأخلاق من أجل الحصول على إشباع* هذه *الحاجات* نقطة غير مقررة. فنحن لا نفهم *الحاجات المادية كحاجات أخلاقية*، ولا نفهم *الحاجات الأخلاقية كحاجات مادية*[2].

يفاجئ برخت الصراطية من حلقتها الأقوى: أولوية إشباع الحاجات الاقتصادية. ومرة أخرى يختفي مجال المفيد. وينقلب التضاد البسيط بين الأخلاق والفائدة السياسية: لا في تمثيل الأخلاق والسياسة (أخلاقية التضحية في مسرحية «القرار»)، بل في فكرة وحدة فورية ما بين الأخلاقي والاقتصادي: عالم الاستخدام الذي يضع السياسة خارج اللعبة من جديد. وهذا الانقلاب الذي يقوم في نقطة تقاطع الصراطية الراسخة (أولوية الشأن «الاقتصادي») تؤثر في الوقت نفسه في وظيفة التمثيل. فبما أن هذه الوظيفة تتوجه أصلاً نحو تشكيل وعي مفيد، فهي تجنح لأن تصبح هي نفسها أنموذجاً لإنتاجٍ آخر، أو بصورة أكثر تحديداً لعلاقات إنتاج أخرى. ومنذئذ، ستجد

---

(١) حول خيبات برخت في اشتراكه بسيناريو «الجلادون يموتون أيضاً»، انظر «يوميات العمل»، المرجع المذكور، ص٣٢٠ - ٣٣٩.

(٢) يوميات العمل، ٢٥ أيار ١٩٣٩، المرجع المذكور، ص٤٠.

تأثيرها في المشاهد بغية إثارة مساهمته في التبادل المنتج أكثر من وضعه في موقع الفعل المناضل عبر «إثارة الوعي». قليلٌ أن يكون «الفن للفن» مقابل «موسيقى الكوكا كولا[١]». ففيما وراء تناقضات المعرفة والأخلاق، ثمة «غاية بلا نهاية» للإنتاجية الكبيرة التي تحدد صورة الاشتراكية عند برخت. وبين أخلاق الأمومة الجديدة، واقتصاد الاستخدام وجمال التمثيل، تتحدد ملامحُ تصويرٍ يخلط الطريقَ المستقيمةَ للفنِّ المفيدِ بالأيامِ البهيجةِ القادمةِ حتماً.

*　　*　　*

ولا تختفي الاستقامة من هوامشها بل من صميم معتقدها نفسه: وعيُ ضرورةِ تغييرِ علاقات الإنتاج. في وميض التمثيل، تأتي حكاية الحياة البدائية لتحل محل الإنتاج الكبير وتأتي البساطة الغبية لتحل محل الوعي العلمي. إن تمثيل وحدة الأضداد تخرب، في الوقت الذي تحقق، الأطروحات الكبرى للصراطية (الوعي، العلم، الطبقة، الحزب، الإنتاج). إن وحدة الأضداد هي ما يكشف عن الحقيقة في كل لحظة، وما يَحُولُ دون أية سياسة لهذه الحقيقة.

لا فهم للعالم إن لم يكن ديالكتيكياً. ولكن لا سياسة للديالكتيك. إن سقوط الاستخدام في المفيد هو اتجاه لا يُقْهَر. ثمة اشتراكية جديدة للاستخدام الكبير تمر من قمع الدولة لقوى الدمار. لكن جهازَ القمعِ هذا، هو نفسَه، قوَّةٌ مضادةٌ للإنتاج لا يمكن محاربة آثارها بنظرية وسياسة تكونان أكثر صحةً، بل بتطوير إنتاج آخر. إن عناصر الاشتراكية هي دائماً موجودةٌ أبعدَ من هنا، ويجب أن تكون دائماً موجودةٌ ها هنا.

بعيداً عن التعاليم التربوية السعيدة لوعيٍ واقعي كتنديدٍ بعلم كبار المفكرين الإرهابي، يجرب برخت شيئاً مثل عجز الصحيح.

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٨٢.

«بورخيس»
والعيب[١] الفرنسي

في نص شهير له، انتقد «بورخيس» فكرةَ تمتُّعِ الأدب الأرجنتيني بخاصيَّةٍ نوعيةٍ قد تجد جذورها في المنقول الشعبي والشعر الرعوي. ذلك أن عبادة اللون الأرجنتيني المحلي، على حد قوله، ما هي إلا عبادةٌ أوروبية. إن الأدب الأرجنتيني لا يتمتع بأية تقاليد أخرى سوى تقاليد الأدب الكوني. فهناك، حيث نجد جذور هذا الأدب في محكية الريف الأرجنتيني، كما في «دون سيغوندو سومبرا»، نجده، على العكس من ذلك، غير مخلصٍ للاستعارات المقتبسة من ندوات «مونمارتر» المعاصرة[٢].

إن الرجوع في هذا النص إلى المنتديات الباريسية ليس نقيصة. فالشعر الفرنسي المعاصر الذي زعم الكتاب الأرجنتينيون أنهم يصنعون منه أدباً وطنياً موجودٌ في الأدب العالمي إلى جانب أسماء محترمة مثل «مارك توين»

---

(١) لقد فكرت ملياً في ترجمة هذا العنوان، وأخيراً اخترت كلمة «العيب» من بين المعاني التي تأخذها كلمة «mal» وفقاً لقاموس «Petit Robert»، لأنني وجدتها مناسبة تماماً لسياق النص (المترجم).

(٢) «خورخي لويس بورخيس»، «الكاتب الأرجنتيني والتقليد»، نقاشات، غاليمار، ١٩٦٦. «دون سيغوندو سومبرا» رواية كتبها «ريكاردو غويرالد» صدرت عام ١٩٢٦. وهي تروي تربية فتى يتيم على يد راعٍ أخذ شكل بطل أسطوري. كان «غويرالد»، وهو صديق «بورخيس»، على صلة وثيقة بالأوساط الأدبية الفرنسية، ولا سيما «فاليري لاربو» و«جول سوبرفييل».

و«روديارد كيبلنغ». بيد أنه من السهل أن نقرِّبَ هذه الملاحظة العابرة مع نصوص «بورخيس» الأخرى حيث تبدو المنتديات الباريسية على أنها مكانٌ خاص فسدت فيه التقاليد الأدبية، أي أنها مكانُ العالمِ القديمِ الذي يفصل العالم الجديد عن نفسه، لأنه يحطم التقاليد التي تتدرج فيها جِدَّتُه.

أفكر بصورة خاصة في نصٍ عنوانه «الويتمن الآخر»[1]، حيث ينادي «بورخيس» بـــ «ويتمن آخر» يكون شاعرَ الإيجاز والتلميح، على النقيض تماماً مما يصنعون من هذا الشاعر عادةً: مدَّاح الديمقراطية الذي يمجد على الدوام الطرقَ الطويلة والموانئَ المنشغلة ومداخنَ المصانع والجموعَ الغفيرة للقارة الجديدة. إذا ما كان «الويتمن» الثاني يخفي الأول، فلأن أمريكا - كما يقول لنا - منقسمة من تلقاء نفسها. إن أمريكا الروَّاد في الشمال لا تُرْوَى إلى أمريكا الجنوب إلا من خلال «الفلتر» الأوروبي، في حين أن أوروبا لا تُرْوَى بدورها إلا من خلال «فلتر» خاص يدعى «باريس». إن باريس هي التي خلقت «الويتمن السيء»، «الويتمن» العزيز على عشاق المدرسة الإجماعية أو المدرسة المستقبلية لبرج «إيفل» و«الراديو» و«النيون» والسرعة. ولهذا سبب محدد: ذلك أن باريس تهتم بالسياسة واقتصاد الفن أكثر مما تهتم بالفن. باريس هي مكان هذه المدارس وهذه البيانات التي تتزين بالشعارات السياسية والعسكرية للطليعة، والتي يتوجب عليها، من أجل ذلك، أن تُغْرِقَ الفنَّ نفسَه في الغزارة «الديمقراطية» لأشياء العالم. وإن الأسباب نفسها، التي غذَّت التجديد الإجماعي أو المستقبلي فيها، أسست لتقسيم المناطق والمهام، تقسيماً فرضَ تقليداً شعبياً وريفياً على أمريكا اللاتينية، بوصفها مادة أدبية مميزة.

ما بين العالم الجديد ونفسه، فرنسا الأدبية هي العقبة، لأنها العقبة ذات المسار المنسجم للتقليد الذي يقود من القديم إلى الجديد. في حين أن هذا

---

(١) نقاشات، المصدر المذكور سابقاً، ص٢٦ - ٣٢.

المسار المنسجم على العكس يسم أدب اللغة الإنجليزية. مهما يكن يوم «دبلن» في «أوليس» يعج بالتفاصيل الثانوية، ومهما يكن تعقيد الحبكة والمسار الزمني للأحداث في «لورد جيم» أو «ابشالوم، أبشالومن!»، فإن «بورخيس» لم يسم هذه الأعمال بالدمغة التقليدية الكبيرة لقصص «ستيفنسون» التي يضع بورخيس على نقيضها الإسهابَ وعدمَ الانسجام اللذين يجدهما لدى بلزاك أو بروست أو فلوبير أو أبولينير. وبموازاة ذلك، نلاحظ أنه يجعل من فرنسا البلد الأصلي لأية قطيعة مع التقاليد الأدبية. وهكذا تصبح المستقبلية لديه اختراعاً فرنسياً[(١)].

وقلما يهم أن نفكر في تباين المعالجة بعبارات منحازة لأمة أو تقليد أدبي ما. فالأفضل أن نحاول أن نفهم لماذا تشكلت هكذا جماعةٌ أدبيةٌ كنقطةِ قطيعةٍ في التقاليد الأدبية نفسها. ولذلك يجب أن نرى ما يوحد المآخذ المختلفة التي يعزوها «بورخيس» إلى فرنسا الأدبية.

بدايةً هناك ثلاث حجج تدعم الحكم. أولاً إن فرنسا الأدبية تهتم بالفن أقل مما تهتم بسياسة الفن. وهذا هو الفساد الجوهري. لكن أشكال هذا الفساد تُدْرَكُ بطريقتين تبدوان متناقضتين للوهلة الأولى. فمن جهة، تكمن الخطيئة الفرنسية في «الويتمنية» ــ «الويتمنية» الباريسية بالطبع: الغزارة الإجماعية والمستقبلية للإحصاءات التي تتعارض مع الانتقاء والإيجاز الخاصَّيْنِ بالفن. لكن الفن بدا، بعد وقت قصير، مجرد حالة خاصة لآفة وطنية هي الواقعية. وكما يفهمها «بورخيس» هنا، فإن الواقعية لا تتحدد بمحتوىً اجتماعيٍ خاص. الواقعية هي التضحية بكمال الحبكة لصالح غزارة التفاصيل. ها هنا ما يوحد التقلبات النفسية «البروستية» مع النــزهات «البلزاكية» في أعماق المجتمع. إن بروست يرهقنا بالتفاصيل غير المقبولة على أنها مبتكرة، أو على أنها

(١) المصدر نفسه، ص٢٧.

نتيجة لخيار فني، لكننا نقبلها بما أننا نستسلم «للحياة اليومية التافهة والعديمة الفائدة»[1]. إن الابتذال الواقعي، والمدخل إلى أدب التفاصيل التي لا يجوز التساهل فيها على أنها مبتكرة هما الخطيئة الفرنسية والنتيجة الطبيعية للخلط الفرنسي بين ما هو فن وما هو ليس فناً.

وعلى العكس فإن الخطيئة الفرنسية من جهة أخرى تكمن في التميز والبحث عن الكلمة النادرة ووسواس الأسلوب. «إن الخطأ المفضل في الأدب الحالي هو التفخيم»[2]، وكما قيل لنا في النص «إنها أخلاقية تجذب القارئ». لكن هذا الجذب فرنسي بامتياز. وهو مطابقٌ للاستخدامات اللغوية فيقول المرء «أنا شديد الأسف» ليقصد بذلك «لا أستطيع أن آتي لأتناول الشاي عندك»[3]. وهو مطابقٌ لمعايير الكمال الأدبي المختصر في فكرة فلوبير عن الكلمة التي تلتصق بالفكرة، والجملة التي تكون التعبير الأوحد عن الفكر.

هما مأخذان متعارضان ظاهراً: الانتشار الغزير لنثر العالم من جهة، وسحر الأسلوب والبحث الملحُّ عن كمال العبارة من جهة أخرى. ومن السهل مع ذلك أن نرى ما يوحدهما، وما يربط العيب الواقعي بالعيب الجمالي. يقوم كلاهما على الإفراط في الفعل. إن زيادة الأشياء تتماشى مع زيادة الكلمات. كلاهما يتعارضان مع ما يجب أن يشكل جوهر الأدب: ابتكار الحكاية وترتيبٌ منسجمٌ للعقدة وحلها في النهاية.

وبمعنى ما، فإن التشكيك في هذا الإفراط المضاعف ليس جديداً. فالنقد المزدوج الذي وجهه الكاتب الأرجنتيني لأبطال الأدب الفرنسيين يندرج في أعقاب النـــزاع المتواتر الذي توجب عليهم أن يعانوا منه، منذ قرن من

---

(١) بورخيس، مقدمة لكتاب «إبداع موريل»، بقلم أدولفو بيوي كازاديس، سلسلة ١٨/١٠، ١٩٧٣، ص٨.

(٢) نقاشات.

(٣) نقاش، المصدر نفسه، ص٢٤.

الزمن، على أيدي الحراس المحليين للتقاليد الحسنة. فعلى فلوبير كما على بروست، أعاب المثقفون من مواطنيهما شيئين أيضاً: أنهما يضعان في كتبهما كثيراً من الأشياء وجمّاً من التفاصيل اليومية الصغيرة والعديمة الفائدة، وأنهما يضنيهما السعيُ وراء العبارة التي تعطي الجملة صلابة الرخام. واستقتلوا في وصف كل شيء، حتى المشرط والطشت اللذين يزينان الحدث الذي لا طائل منه أصلاً لمفصد السائس «رودولف» في «*مدام بوفاري*»، أو لقصة علبة الحلوى على كرسي الصلاة الخاص بالسيدة «سازيرا» التي لا لزوم لها في كنيسة «كومبري» في رواية «*من جانب سوان*». إن هذه الغزارة الزائدة في الأشياء والكلمات تحوّل الكتب إلى غابات كثيفة تفتقر لما هو ضروري للمتعة الأدبية: رسم المنظور، «الإشباع العضوي الذي يزودنا به عملٌ نعانق جميعَ أعضائه بالنظر»[1].

تُجمِلُ هذه الأحكامُ أحكاماً أخرى كثيرة ساقها معاصرو «فلوبير» و«بروست» على «بلزاك» و«هوغو» و«زولا» وآخرين. وفيها تم النظر إلى زيادة الأشياء وزيادة الكلمات كزيادة عامة قياساً على المثال الأعلى التمثيلي للآداب الجميلة: عملٌ فنيٌ يكون، مثل «اللوغوس» الأفلاطوني، حيواناً جميلاً ذا أعضاء متحركة تماماً. يستوجب مثلُ هذا العمل شرطين أساسيين: أولاً اختيار المادة التخيُّلية التي تَستمد من وفرة الحياة الحبكاتِ الحسنةَ المبنيةَ بصورة جيدة حسب مخطط سببي منطقي ومدهش في آن واحد، وثانياً اختيار العبارة الخاصة بتأمين ذكاء السرد وبث المشاعر بصورة وافية مقابل البحث عن الكلمة النادرة. مختصر القول أنها تستوجب التراتبيةَ التي تُخْضِعُ العبارةَ إلى قانون تشكيل الفصول، وتشكيلَ الفصول إلى قوة الإبداع في الحكاية.

(١) هنري غيّون، مجلة «نوفيل روفو فرانسيز»، ١ شباط ١٩١٤، وقد أوردها بروست في «المراسلات، الجزء الثالث عشر المذكور سابقاً، ص٢٩

وهذه الأحكام القيمية تنظر إلى ما هو تغيير النموذج فعلاً على أنه نقصٌ في المعايير: فمن بلزاك إلى بروست، ثمة ثورة كاملة حدثت فعلاً تحت أسماء أو رايات مدرسية مختلفة. هذه الثورة استبدلت بنظام البلاغة القديم الذي يقوم على الخلق (inventio) والتنظيم (disposito) والفصاحة (elocutio) فنَّ كتابةٍ جديدٍ يتسم بصورة خاصة بمبدأين مناقضين لمبادئ المنطق التمثيلي. إنه حذف أي تراتبية للأشخاص والفصول أولاً: كل حياة هي مادة للكتابة، وكل مظهر تافه أو كل موضوع بسيط يستطيعان أن يكتبا قوتها المعنوية والتعبيرية. وهو علاقةٌ جديدةٌ للجزء مع الكل ثانياً. فالكل لم يعد تسلسلاً بين العلة والمعلول وتنظيماً لمجموع الأشياء المرتبة بإحكام. بل أصبح القوة المشتركة التي تسكن في كل تفصيل وكل جملة. وهذان المبدآن المرتبط أحدهما بالآخر كافيان لتخريب النظام الكلاسيكي للإبداعات المبتكرة والآفاق المرسومة بدقة للعبارة الخاضعة للتواصل في المشاعر والأفكار. وهما كافيان لتخريب صميم المنطق الإيمائي: وجود منظومة معايير تفصل النظام التخيُّلي عن فوضى الواقع التجريبي. إن الزيادة «الواقعية» للأشياء والجذب «الجمالي» للكلمة يشكلان منظومة واحدة. واسم هذه المنظومة هو «الأدب»: الأدب الذي فرض اسمه بدءاً من القرن التاسع عشر على أنه اسمُ نظامٍ جديدٍ لفنِّ الكتابة.

إن نقد «بورخيس» للأدب الجديد يستعيد للوهلة الأولى نقد المتمسكين بالآداب الجميلة قبله بقرن. فعندما يقول إن حبكة بلزاك ليست أكثر كفايةً من تصويره النفسي، أو إن بعض المقاطع لدى بروست غير مقبولة كابتكارات، وعندما يضع مقابلها «كمال» حبكة «*ابتكار موريل*»، يبدو بذلك أنه يؤكد نموذج «الحيوان الجميل» القديم، ويمنح ميزةً للأدب الأرجنتيني في أنه، على النقيض من الفوضى الأدبية للفساد الفرنسي، يسعى وراء تقليد أدب كوني يقوم على أولوية الإبداع والتنظيم.

سرعان ما تعقدت الأمور مع ذلك، إذ ربط النقاد المعاصرون لبلزاك وفلوبير بصورة واضحة بين احترام الآفاق الشعرية واحترام التراتبية الاجتماعية. لقد ذكرتُ سابقاً الطريقة التي استحضر فيها «بونمارتان» بحنينٍ، في مقابل ابتذال «الرواية البرجوازية»، عصر «أميرة كليف»، الذي لم يكن السادة الكبار فيه ينظرون إلى الشعب، أو الريف، إلا من شرفة قصورهم أو من خلال نوافذ عرباتهم، مما يترك حيِّزاً فاصلاً للتحليل الدقيق لهذه المشاعر النبيلة الخاصة بنفوس النخبة. والظاهر أن مشكلة «بورخيس» لا تكمن في عودة الآفاق الواسعة الضرورية للتعبير عن مشاعر «أميرة كليف» أو «السيد نيمور»، بل توجَّبَ عليه أن يجدهما غريبين عن المتطلبات القصصية بقدر الإفراط في التصوير النفسي لدى دوستويفسكي. وهو لا يهتم بعودة النظام الشعري الجميل لفرنسا الملكية مقابل الفوضى الأدبية لفرنسا الديمقراطية. كما أنه لا يضع المنطق القديم لصراع الإرادات والمشاعر مقابل الفوضى الديمقراطية للحياة اليومية التافهة، بل يضع شيئاً كَبَتَهُ هذا المنطقُ، وهذا الشيء هو القوة الفريدة للحكاية.

لكن قوة الحكاية هي نفسها قوة مبهمة وتتسم بسمات متناقضة. فمن جهة، هي قدرة التركيب وقدرة الخلق البحت المتحرر من ثقل الحياة الواقعية والنفسية. الحكاية نتيجة إرادة حاسبة. هذه الإرادة تختار الموضوع الذي يسمح بتحسين المؤثرات إلى أبعد درجة ممكنة، بخلاف الإسهاب في التفاصيل المعيشة والدوافع النفسية غير الأكيدة التي تسم الشكل الروائي. والحكاية بذلك هي انتصارٌ للمُصْطَنَعِ على واقعية الرواية غير المحتملة. وانتصارُ المُصْطَنَعِ هذا يتطابق مع قاعدة أرسطية أصيلة: إن القصة هي التي تصنع القصيدة. إنها قصةٌ متصوَّرة حسب عبارات أرسطو: تكوين عقدة تحلها لعبة المفاجأة التي تفضي إلى المعرفة. إن مقدمة «*ابتكار موريل*» التي تسخر من «سيكولوجيا» بروست وبلزاك ودوستويفسكي تنتهي بحكمٍ دالٍّ على كتاب «بيوي كازاريس»: «... ناقشتُ معه تفاصيل الحبكة، أعدت قراءتها

فوجدتها رائعة». عبارة غريبة: ما معنى «قراءة» حبكة كتاب؟ يسير الأمر كله كما لو أن قوة الكتاب موجودة سلفاً في كمال مستنده. إن الأدب يعرض إذن قدرة المخيلة على الابتكار. وبذلك يكون شكله متحداً مع محتواه. والخيال النموذجي هو الخيال الذي يُثبت محتواه قدرة الخيال. وينبغي عليه ــ أو على الأقل من يُفترض فيه ــ أن يخلف النظام الكلاسيكي، وهذا شيء كأنه قاعدة أرسطية من الدرجة الثانية: تأكيدٌ غير مشروط على حرية ابتكارٍ سيكون من الآن فصاعداً متحرراً من جميع القواعد وليس له من موضوع آخر سوى ذاته. هذه هي الحداثة «الحسنة»، حداثة القصص المحسوبة بدقة التي أشهرها «إدغار بو» أو «هنري جيمس» في كتابه «الصورة في السجادة»، أو في حبكاته الحسنة التي تخلو من السيكولوجيا على النقيض من الروايات المسهبة. إن هذه الحداثة الحسنة هي التي حرَّفَها وضلَّلَها الإطنابُ الروائيُ والفرنسي،عبر الزيادة المزدوجة للأشياء والكلمات. ومهمة الكاتب الأمريكي اللاتيني ستكمن في أن يخلّصها هي والشكل الحديث من التقليد الأدبي.

هذه طريقة للتفكّر في قوة الحكاية. ويمكن لهذه الطريقة أن تبدو هي نفسها كشكلٍ للنموذج الحداثي: فلو تخلص الأدب من «اليومي التافه وغير المفيد» ونذر نفسه لمنطق الخلق فحسب، لكان متناغماً مع لوحةٍ تهمل النساء العاريات وخيول المعارك من أجل استغلال إمكاناته كوسيط. بيد أنه ليس من السهل القضاء على الخطيئة الفرنسية. ومما لاشك فيه أن الحساب الدقيق لحبكة الحكاية يخلّص الفن من زيادة الأشياء. ولكنه في فعله هذا يقيم مجد القدرة الكلية للكاتب القريب بصورة خطيرة من ادعائه بأنه «خالقٌ»، وهذا ما يشهد عليه التقديس الفرنسي للكلمات. ومن أجل تصفية هذه الزيادة «الجمالية» للكلمات التي تقترن بالزيادة «الواقعية» للأشياء، يتوجب إذن التأسيسُ على ميزة روائية متناقضة مع الميزة الأولى تماماً: هذه الميزة ليست الحساب الدقيق للحبكة من قبل كاتبٍ واعٍ تماماً لغاياته ووسائله، بل هي على العكس لا شخصانية الحكاية وطابعها المنقول الذي ضاع أصله. إن الحكاية

هي هذه الصيغة القصصية التي تفترض مسبقاً أن مادتها التخيُّلية معطاة سلفاً. إنها ما يروى لأنه كان مادةً قصصيةً قد رُويت من قبل. وهي في النهاية ما لم يكتبه أحد، أي أنها تجلٍّ لا شخصي. وليس من المدهش إذن أن «بورخيس»، بعد أن عبَّر عن احترامه لتقليد «بو» في الاختلاق، قد انتقد الفن الشعري الذي طوَّره في كتابه «تكوين *القصيدة*»(١). يقدم «بو» نفسَه ثانيةً كسيِّدٍ مطلق خالقاً المادة المتخيَّلة تبعاً لحساب المؤثرات الأعظمية التي يتوجب إنتاجها. لكن هذه الطريقة في تصوير قدرة الخيال ليست سوى إطلاقٍ لنوعٍ ما من موقف خيالي. إن «بو» ينتحل كل قوة الاستنتاج التي يعيرها لشخصيته، أي لشخصية المتحري «دوبان». «دوبان» هو فرنسي بالطبع. وبذلك يكون كاتب كتاب «تكوين القصيدة» العزيز على «بودلير» و«مالارميه» ضحيةً للإيديولوجيا أو «الجذب» الفرنسي أيضاً.

وفي كتابها حول قضية الكاتب الأمريكي اللاتيني، طرحت «أميليا باريلي» رؤية مَجَازٍ أدبي(٢) في كتاب «*الموت والبوصلة*». في هذه الحكاية النموذجية، سقط المتحري «لوينرو» الذي يمثل أدوار «دوبان» على طريقته في فخ غروره الاستنتاجي. وبذلك يمكن للقاتل الذي ينصب الفخ للمخبر أن يرمز للكاتب الأمريكي اللاتيني. فهذا الأخير يفيد من معرفته للترميز ومعرفته لـــ «الجذب الفرنسي» من أجل قلبهما. وهكذا يمكن إيجاد المجاز اللافت. ولكن يجب أن نتساءل في الحال عن معنى جملة «قَلَبَ الترميز». يمكننا في الواقع فهمها بطريقتين متناقضتين: أولاً ــ وهذا ما فعلناه غالباً ــ بمعنى «ألقى في الهوَّة». بيد أن منطق «دوبان ــ لونرو» ينتصر في هذه الحالة على حساب الشخصية، وبذلك لا يفعل «بورخيس» سوى المزايدة على

---

(١) حوارات مع جورج شاربونييه، غاليمار، ١٩٦٧، ص٦٤ - ٦٥.

(٢) أميليا باريلي، خورخي لويس بورخيس، والفونسورييس. مسألة الهوية فـي الكتابـة اللاتينية الأمريكية، مكسيكو، ١٩٩٩.

صورية «بو». هنا نرى وجه «بورخيس» على شاكلة الوجه الذي أثار الإعجاب كثيراً في الحقبة البنيوية في فرنسا طبعاً: كاتب قصص المتاهات التي سيحكم عليها بالنظر إليها بشكل استعادي ونعتها بأنها «فاشلة تماماً»، مثل قصة «*مكتبة بابل*» أوقصة «*يانصيب في بابل*»[1].

إن التفسير الجيد للمجاز يجب أن يكون إذن على النقيض من هذا التملُّكِ الفرنسي. وإن هزيمة «الكاتب ــ المتحري» يشير إلى ضرورة قلب اللعبة، وضرورة الطعن بادعاء الأدب في أنه يسيطر على كل شيء من أجل إعادة قدرة الخيال إلى قوة المخيلة غير الشخصية. تلك القوة التي تسكن الكاتب وتسبقه. إن قوة الحكاية التي تستطيع الحداثة الأدبية، بل يتوجب عليها، أن توصلها إلى كمالها هي قوة مخيالٍ كونيٍ لا سيِّدَ له. هذا المخيال هو قلب التقليد الأدبي. وإن الشكل الشعري النموذجي لهذا المخيال غير الشخصي الموغل في القدم هو الملحمة. وفي مقابلة أجراها معه صحفي فرنسي اعتبره بورخيس بأنه مفتونٌ بالجذب ولقنه درساً، حين قال بأن أحد الأهداف الرئيسة للأدب يكمن في «إنقاذ الملحمة». وإذا ما نجت رواية «اللورد جيم» من الإدانة التي تعرضت لها روايات بلزاك أو بروست «المشوهة»، فلأن عدم اتخاذها لشكل الرواية يمكن أن يُشَبَّه بأنه استمرارُ الملحمة على قيد الحياة، فهي رواية مزوَّرة، رواية ليست حتى الآن رواية.

إن الحداثة الأدبية الجيدة لا يمكن أن تتطابق ببساطة إذن مع القدرة غير المشروطة على خلق الحكايات. إنها أيضاً الحركة التي تعيد سوق هذه القدرة على الخلق، إلى قوة المخيال الشعبي الموغل في القدم. إنها بطريقة ما ترُدُّ «بوي» إلى «فيكو»، وترد الكمال «الأرسطي» في خلق الحبكة إلى هذه القوة غير الشخصية التي جعلت من «هوميروس» الشاعر الذي هو شاعر لأنه ليس شاعراً قطعاً، وليس خالقاً لقصص وطباع وصور، بل لأنه شاهدٌ

---

(١) حوارات مع جورج شاربونييه، المرجع المذكور، ص١٢٧.

على عصرٍ لا ينفصل فيه الخيال عن الواقع. إن التقليد الجيد ــ أو الحداثة الأدبية الجيدة، مما هو الشيء نفسه ــ سيكون بذلك اجتماعَ الأضداد: الخلق الدقيق الذي يتعارض مع فوضى الواقع، والأصالة غير الشخصية التي تتعارض مع ادعاء السيادة.

لكن هذه الصيغة للقدرة المزدوجة للحكاية ظلت بصورة غريبة قريبةً من المبدأ المزدوج الذي يحدد «الصيغة» الفرنسية للأدب، والذي وضَّحَهُ الكاتبُ الذي كان بمثابة المجسّد له، أي فلوبير، هذا الذي ظهر، بصورة لا تنفصم، على أنه حاملُ لواء الواقعية وبطلُ الفن للفن. إن تدخلات «بورخيس» في الأدب يمكن أن تُعَدَّ على أنها حوارٌ طويل مع كاتب يمثل فكرة مضادة للأدب، لكنها فكرة مضادة مبنية على صيغة مسجَّلة واحدة تقريباً، أي حالة أنموذجية للخلاف كما سبق لي أن حددت في مكان آخر: ليس النـــزاع بين من يقول أبيض ومن يقول أسود، بل النـــزاع بين من يقول أبيض ومن يقول أبيض لكنهما لا يقصدان الشيء نفسه بمفهوم البياض. وهذا الخلاف لم يتشكل في النصوص التي تحدث فيها «بورخيس» بصورة مباشرة عن فلوبير، بل يمكن حدسه من الطريقة التي تعَارَضَ فيها كلٌّ واحدٍ منهما مع فلوبير نفسه. ففي «فلوبير وقدره النموذجي»، يظهر فلوبير كخالق للوجه السامي للكاتب الكاهن والشهيد والممثل البارز «لسحر اللغة» الذي يوحد العبارة الصحيحة مع العبارة الموسيقية. لكن إدانة المذهب تترافق مع تحفظ على الفور: إن «التحفظ» الخاص بطبعه قد صان فلوبير من نتائج مذهبه[1]. الفجوة نفسها تشكل أساس «دفاع بوفار وبيكوشيه». إذا ما كانت رواية «*بوفار وبيكوشيه*» تستحق أن يُدافَعَ عنها، فلأنها لم تكن روايةً أصلاً، بالتناظر مع «*اللورد جيم*» التي لا تشكل رواية إلى الآن. إن فلوبير الذي يدين فيها، بفم «بيكوشيه»، إسهابَ بلزاك السوسيولوجي والإحصائي، يقوم بتفجير جنس الرواية الواقعية

(١) بورخيس، تحقيقات، غاليمار، ١٩٨٦، (ترجمة ب. و س بينيشو)، ص١٢٩.

الذي خلقه هو نفسه[1]. ولئن كان الكاتب يضيع في تفصيل تجارب شخصيتيه، فمن المحتمل أن تضيع السذاجة الواقعية في ظهور المجهول، كما يضيع الإسهابُ في بساطة الحكاية الفلسفية.

إذا كان «بورخيس» قد وضع فلوبير على النقيض من فلوبير نفسه، مجازفاً من أجل ذلك باستخدام تصنيفات أخلاقية قليلة الكفاية مثل «التحفظ» و«الاستقامة»، فلأن فلوبير قدم صيغة لوحدة الأضداد، هي في الوقت نفسه، أبعد وأقرب ما تكون عن الصيغة البورخيسية. ففي أساس خلق «*مدام بوفاري*»، كان هناك في الواقع تشخيصٌ ما حول العلاقة بين الحداثة الروائية والتقليد الملحمي. تنتسب الملحمة لفنٍ هو الفن الإغريقي الذي ــ على حد قول فلوبير ــ «لم يكن فناً، بل كان تكويناً أصيلاً لحياة شعب»[2]. وإن التقليد الحديث لهذا الفن هو تقليدٌ للمبدعين مثل «هوميروس» و«شكسبير» و«رابليه» و«سرفانتس» الذين لم يكونوا مبدعين بل «أداةً عمياء لشهية الجمال، ووسائل يثبت الله بها نفسه لنفسه»[3]. إن زمن هذا الفن غير الشخصي قد انقضى. والمشكلة في أن نعرف ما يمكن ويجب أن يخلفه. إن هذا التشخيص يقود التضاد «الشيلري» من جديد ما بين «الساذج» و«العاطفي»، هذا التضاد الذي وجَّهَ كلَّ الجدلية الرومانسية والمفهوم الهيغلي عن غاية الفن عموماً والشعر خصوصاً: إن الشعر أصبح منذئذ مفصولاً عن نثر العالم. ذلك أن من الواجب علينا أن نريده، وهذه الإرادة تتناقض مع الاتحاد المباشر للإرادة وعدم الإرادة الذي يشكل جوهر الفن نفسه. لقد طرح فلوبير حلَّه للمعضلة: إذا ما كان فنٌ ما، هذا الذي يتلخص في مفهوم

(١) المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٢) رسالة إلى لويز كوليه، ٢٤ نيسان ١٨٥٢، مراسلات، الجزء الثاني، (سلسلة لابلياد)، ١٩٧٣، ص٧٦.

(٣) رسالة إلى لويز كوليه، ٢٣ آب ١٨٤٦، مراسلات، الجزء الأول، غاليمـــار، ١٩٧٣، (سلسلة لابلياد)، ص٢٨٣.

«الشعر»، هو من الماضي، فإن فناً جديداً فن النثر ــ لا يزال في طفولته. إن الرواية تنتظر «هوميروسَ» جديداً هو «هوميروسُها». ولم تعد ممكنةً هذه «الأعمال ــ العوالم» التي صنعها فنانون لم يعودوا فنانين. لكن من الممكن إنتاج ما يعادلها: العمل الفني «عن اللاشيء» الذي لا يرتكز إلا على نفسه، والذي يتماسك بقوة أسلوبه فقط.

إن قوة الأسلوب هي ما يضعها «بورخيس» موضوعاً للخلاف على مايبدو: هذا البحث عن التطابق الصحيح بين الفكرة والكلمة، الذي لم يطبقه فلوبير لحسن الحظ إلى النهاية، والذي ألهم حذلقات العصر الرمزي مع ذلك، لأن الأسلوب بالنسبة إلى فلوبير ليس السمة الشخصية للكاتب، والتي تتميز في السعي وراء الكلمة النادرة، بل على العكس من ذلك تماماً: ليس طريقة للكتابة، بل «طريقة للرؤية ــ طريقة مطلقة لرؤية الأشياء»(١)، أي ليس تأكيد ذاتية الكاتب الحرة، بل على العكس طريقة الرؤية التي تلغي كل تأكيد لوجهة النظر الخاصة، والتي تردُّ وجهات النظر هذه إلى عالمٍ غير شخصي حيث الفرديات ليست سوى مظاهر صدفوية ومؤقتة للجوهر. إن قوة الأسلوب التي «تضبط» الكِتاب، هي بالنسبة إلى فلوبير، قدرة إظهار هذا الاهتزاز، هذه القوة التي تنــزع الفردانية والتي تعيد كل قصة، وكل صراع في الإرادات، إلى رقص الذرات التي «تتشابك وتتباعد وتتقارب في اهتزاز دائم»(٢). إذا ما كانت شعرية الكلمة التي تلتصق بالفكرة لم تُفْضِ إلى أية حذلقة على الطريقة الرمزية، فهذا ليس لأن «تحفظ» المعجب بــ«بوالو» و«لابروبير» قد صانته من النتائج النهائية لمذهبه، بل لأن الكلمة لدى فلوبير كما لدى «بورخيس» ينبغي لها أن تزول وتُنسى. ولكن إذا ما توجب عليها أن تُنسى فليس لكي

---

(١) فلوبير، رسالة إلى لويز كوليه، ١٦ كانون الثاني ١٨٥٢، مراسلات، الجزء الثــاني، المرجع المذكور، ص٣١.

(٢) تجربة القديس أنطونيوس (طبعة ١٨٤٩)، المرجع المذكور، ص٤١٩.

تُرَجِّحَ كفَّةَ براعة الحبكة بل على العكس لكي تنسف مسار الحبكة من الداخل، بإراداتها التي تعتقد أنها تسعى إلى أهدافها، وبتفسيراتها التي ترمي إلى إعطاء المعنى. إن الإسراف في الكلمات يماثل هذه القوة غير الفردية التي تُسْمِعُنا، في قلب كل قصة، تنفسَ الفراغِ الكبيرِ الذي هو معادل لإله بان Pan الميت.

ومن هنا، فإن «زيادة الكلمات» ترتبط بـــ «زيادة الأشياء»، واختيار الكلمات مرتبط ارتباطاً شديداً بغياب اختيار «الأشياء». إن «الأسلوب المطلق» هو الذي لا يختار. ما يحصل بين طشت ومفصد سائس «رودولف»، وبين فستان «إيما» ونظرة «رودولف»، ليس مختلفاً حقيقةً عما يحصل بين نظرة «إيما» إلى نباتات الفاصولياء الذاوية وحركة «شارل» المنحني ليلتقط سوطه، أو بين يد «رودولف» وكلمات مستشار البلدية والغبار الذي يثيره الشرطي راكب الدراجة. إذا ما كان اجتياح الأشياء التافهة معاصراً لتأكيد الأدب لذاته، فهذا ليس بسبب ضرورة العصور الديمقراطية،كما يرى النقاد؛ ذلك أن الأشياء التافهة الأكثر افتقاراً للدلالة هي تحديداً نقطةُ تماسِ عالَمَيْنِ: العالم الأداتي للنزاعات الناشبة بين الإرادات والتفسير، والعالم «المطلق» لعلل المادة التي لا نعرف سببها. وإذا ما كان بطل الفن على الفن هو بطل مسرحيات القرية، فذلك لأن «الموضوع» الذي يتوافق تماماً مع القوة غير الفردية للأسلوب هو اكتشاف لهذه الحيوات على تخوم الفردية، هذه الحيوات التي يلتقطها النداء الحميم للفراغ وتلتقطها الأدوار الاجتماعية للإرادات والتفاسير في آن معاً. لكن ما يتم حول أظافر «إيما» ومفصد «شارل» أو غبار الشرطي ليس مختلفاً عما يتم حول رنين شوكة طعام أو حفيف منشفة في صالون «الغيرمانت». إن معادل الملحمة الضائعة التي كانت ــ أو توجب عليها أن تكون ــ وحدةَ صوتٍ مع عالم معيش، هو قوة الفراغ أو الصدمة التي من خلالها يتقابل عالمٌ مع عالم آخر. لكن القوة

التي تفصل عالماً معيشاً عن آخر هي أيضاً القوة التي تفصل الإبداع، إذ تفصله عن نفسها، عن أي عالمٍ معيشٍ يتوافق معه. إن الرواية لا تحل محل الملحمة إلا من خلال طرد الملحمة.

وهذا ما ترمز إليه، في رواية «*الزمن المستعاد*»، وضاعةُ بيت «جوبيان»، حيث يأتي أبطال الملحمة الوطنية، ليمثلوا أدوار متسكعي «بيلفيل»، من أجل إثارة هواة الجمال. إن «اللون المحلي» «للمنتديات الباريسية» هو تحديداً شيء مغاير لشغف هاوي الجمال بالأصول الشعبية. لا بل يشير إلى العكس: انقطاع كل استمرارية بين الغناء والحكاية الشعبية والعزلة الأدبية، إذ تصبح هذه العزلة تعج بأناس من الشعب وبالأشياء التافهة. إن رواية «*البحث عن الزمن الضائع*» ورواية «*بوفار وبيكوشيه*» تعلمان الدرس نفسه بطريقة مختلفة: ليس هناك من استمرارية ناجحة بين الأدب والحياة. وإن الخطأ المشترك الذي وقع فيه كلٌ من «مدام بوفاري» و«شارلوس» و«بوفار وبيكوشيه» و«سوان» هو اعتقادهم أن الفن يتحقق في الحياة. ولهذا فقد أُعيدَ «بوفار» و«بيكوشيه» إلى مقاعد الدراسة حيث ينسخون أي شيء كان؛ ولهذا فقد وجد «سان لو» و«شارلوس» نفسيهما في بيت «جوبيان»، حيث فقد الأول وسام بطولته، وتم تسليم الثاني إلى جنود مرتزقة، لأنه لعب دور المتسكع في الضواحي. فبدلاً من كل استمرارية ناجحة، هناك الرابط الوثيق بين الأضداد: الإرادة المحضة لكتاب اللاشيء أو كتاب نُسَّاكِ الآداب «المختلق بالكامل لغايات البرهنة» من جهة، وأصالة رجس الوسط الذي يعيشون فيه ــ عهر الأشياء الكبير والأجساد القابلة للزيادة والتعاقب بصورة لانهائية، من جهة أخرى. والخط الفاصل بين الفعل الأدبي المحض وعهر الأشياء الكبير يجب أن يمر في قلب هذه القوة: إنها قوة الجملة الفلوبيرية التي تفكك روابط الرواية ــ كلما أنتجتها ــ لتعيدها إلى رقص ذرات الغبار العشوائي. إنها قدرة الفكرة الأفلاطونية التي يعزوها بروست

إلى بعض التجارب الحسية «المطبوعة» في الكتاب، مقابل الفكرة التي أكدها بروست نفسه، وهي فكرة الكتاب المحسوب بالكامل لــ «غايات البرهنة». وفي الحالة الأولى والثانية، فإن الكتاب فقط، في متلازمة عملياته، هو من يقيم الفارق بين عالَمَيْنِ محسوسين. الأدب هو «الحياة المعيشة حقاً». لكن هذه «الحياة المعيشة حقاً» لا تتميز إلا بتقسيم الحياة إلى حياتين بصورة نهائية.

إن هذه القطيعة هي التي يرفضها «بورخيس». وهو ليس الأول الذي يرفضها بالطبع. ذلك أن القطيعة لا تتم من دون حنين. يمكننا أن نتذكر توهم «بنجامين» حين استحضر، بخصوص أعمال «لسكوف»، التقليدَ المفقود للحكواتي. هذا التقليد كان تقليد كلمة متجذرة في التجربة. والتجربة المستحضرة على هذا النحو تعني علاقة الاستمرارية بين الكلمة والحياة: يتلخص مجرى الحياة في أفعال الكلام الخاصة بإضاءتها وتوجيهها في زمنية متجانسة، يستطيع فيها الجديد أن يندمج في بنى إدراكية جاهزة وأشكال فهم قابلة للنقل. على أن الشروط الجديدة للعصر التقني، والتجربة الصادمة للحرب العالمية الأولى، قد كسرت علاقة الثقة هذه بين الكلمة والحياة، وما زالت تشهد عليه روايات «لسكوف».

ولكن من أجل أن يقوي «بنجامين» هذه الرؤية الاستعادية لعلاقة الاستمرارية بين الحياة والكلمة، فقد توجب عليه أن يمنح شكل الحكاية عند «لسكوف» بساطةً كانت بعيدة عنها. ذلك أن استخدام «لسكوف» لصورة الحكواتي الشعبي كانت تتوافق بوضوح مع إستراتيجية رجعية للعودة إلى أشكال الحكاية والحكمة والمعتقدات الشعبية. ويوجد في رواياته تواترٌ للمتكلمين يقود حقيقةً إلى دحض مفهوم الراوي: فالراوي يروي القصة التي نقلت إليه من شخص يروي حديثاً سمعه قبل عشرين عاماً، من وراء حاجز، حيث كانت امرأة تقص حياتها على امرأة أخرى[1]. إن خيال الراوي المتجذر

---

(١) نيقولاي لسكوف، «رواة منتصف الليل»، في مجموعة «آخر العالم وقصتان أخريان»، لاج دوم ١٩٨٦؛ ص١٣٥ - ٢٣٦.

في التجربة لا يختلف عن الآلة «البروستية» التي تدرج قصة «حب سوان» في تأملات الراوي الذي يخصصها، وهو في سريره، لذكريات غرفته في «كومبري». إن استخدام «لسكوف» للحكاية يعود تماماً إلى هذا الشكل من الكتابة التي تقطع كل استمرارية في الانسجام بين الكلمة والحياة مما يسمى الأدب تحديداً. وفعلاً من العبث إدخال الحرب العالمية وقوتها الصادمة على أنها سبب أكيد «لضياع التجربة». فالأدب بحد ذاته أصبح خسارة لهذه التجربة، وخسارة لهذا الشكل من الاستمرارية بين الكلمة والحياة التي تتجلى في الملحمة الشعبية المكتوبة شعراً. ولكن أن نقول إن الأدب هو خسارة لهذه الاستمرارية، فهذا يعود إلى أن نقول أمرين اثنين: إنه قطيعة فعلية بين فن الكتابة ونظام خاص لتجربة معيشة من جهة، لكنه أيضاً، وبصورة لا تنفصم، حِدَادٌ على هذه الخسارة، إنه يأخذ مكانه تحت شارة الحداد. فهذا الماضي الذي يقطع معه بلا عودة هو ما اخترعه الأدب لنفسه على أنه استمرارية مفقودة بين الكلمة والحياة تعطي معنىً لعمله الانفصالي. إن الأدب يولد تحت شارة هذه الأسطورة التي لا ينتهي من إنتاجها حتى في عمله المنقطع عنها. وهو يترافق بصورة دائمة بالحلم بكتاب لن يكون مصنوعاً من الكلمات، بل يكون كتابة للأشياء نفسها، وموسيقى للمستقبل، والكلام القابل لأن يأخذ جميع المعاني. قبل أن يصنع كتاباً «محسوباً بالكامل»، حَلَمَ بروست بكتاب تُكتَبُ صفحاته بلغة من نور اللحظات السعيدة. إن هذا الانفصام الداخلي هو الذي شكَّلَ العيبَ «الفرنسي» فعلاً، أي العيبَ الأدبي الذي أراد «بورخيس» في مقابله أن يستعيد الوحدة الأسطورية للحكاية. وقد واظب على السجال ضد جملة «مالارميه» التي ترى أن العالم قد صنع ليفضي إلى كتاب جميل. لكن العيب الأساسي بالنسبة إليه ليس سحر الكتاب الجميل بقدر ما هو تناقض الكتاب نفسه الذي يجنح لإلغاء ذاته في الحلم المستحيل بلغة النور، وفي الإضافة الدائمة للتفاهات التي يتوجَّب من خلالها أن يتضح تميُّزُهُ المهدَّدُ بالغرقِ في كل لحظة.

إن تميز الفن ما فتئ يضيع في عدم تمييز ــ أو انحطاط ــ الكلمات والأشياء الزائدة. وفي سبيل إنقاذ قوة الخلق الخاصة بالفن واللا شخصانية التي هي مكمِّلُها المناقض لها في آن واحد، وجب على «بورخيس» أن يقوم بانعطافة خاصة: ينبغي أن تقوم مسيرةُ الخيالِ نفسُها بإنتاج «الواقعي» الذي نشأت عنه، ودائرةِ التجربةِ التي يبدو محتوى الحكاية من خلالها، سابقاً للصوت الذي يرويها ومستقلاً عن حساب الكاتب. كان أرسطو يرى الكمال التراجيدي في الانقلاب حيث بدت الحقيقة ضارةً بـــ «أوديب» الذي كان يبحث عنها بإصرار. إن «بورخيس» ينقل هذا الانقلاب إلى البنية الروائية نفسها، وإلى علاقة المبدع بإبداعه. وإن هذا النقل يتحقق في عمليات «الإلقاء في الهوة» حيث يظهر الراوي أنه في النهاية حلم شخوصه. ولم يبدُ على هؤلاء الذين أُعجبوا بمهارته أنهم لاحظوا هذه النقطة الأساسية: إن «الإلقاء في الهوة» هو أولاً وسيلةٌ لردم الهوة. وإن الاستمرار في تحويل الشخصية إلى راوٍ، والقارئ إلى كاتب، والمتلاعِبَ إلى متلاعَبٍ به، والخائن إلى بطل، إن لهذا التحويل وظيفة محددة تماماً: انعكاس التجارب، إنها الشهادة، حتى في الخيال، على استمرارية التجارب، والاستمرارية الشهيرة «للشعر الساذج الشيلري»، أو الملحمة التوراتية، أو كتاب الحياة الهيغلي. إن كل الحيل، وكل الشخوص المنعكسة التي تسكن عالم «بورخيس»، يمكن أن تُدْرَكَ على أنها تفنيدٌ لحادثٍ مصطَنعٍ وحيد، أو لزوجٍ وحيدٍ من الشخوص. إنها تفنيد مستمر للمقعد الذي جلس عليه «بوفار» و«بيكوشيه» ــ وفلوبير معهما ــ منكبين على الكتابة الدائمة. إذا ما كان «بوفار» و«بيكوشيه» مخطِئَيْن في الاعتقاد بإمكان تحقيق الكتب في الحياة، فإن فلوبير مخطئ مثلهما ــ برأي «بورخيس ــ لاعتقاده بإمكان تحقيق قوة حياة فائقة في لا شخصانية الكتاب الكامل الذي يروي وهم شخصياته. وهو حين ثبَّت «دون كيشوته» و«سانشوبانشا» في عمل من هم في خدمة الكتاب، فقد أغلق الحركة اللانهائية للتبادل، التي هي حسب «بورخيس» جوهر القوة الأدبية: التبادل بين «سرفانتس» و«دون

كيشوت»، بين «دون كيشوت» و«رولان»، بين راوي «كيشوت» و«سيد هامت بن إنجلي»، بين «بيير مينار» و«سرفانتس»، أو بين «دون كيشوت» وأشباحه «الألماني والإسكندنافي والهندوسي»[1]، وبين «سرفانتس» الجندي وأي قارئ لمغامرات هؤلاء الأشباح.

هناك لدى «بورخيس»، كما لدى أفلاطون، تداول جيد وتداول سيئ للكلمات. التداول السيء هو تداول الرسالة التي لا تتحرك إلا من أجل أن تغلق التبادل: كتاب لا ينتهي، كلمة تقول كل شيء. أما التداول الجيد فلم يعد، كما هو لدى أفلاطون، تداول كلام المعلم. بل هو تداول الحلم الذي يمكن تقاسمه. إن الخيال العقيم هو خيال حلم لا يستطيع أي شخص آخر أن يحلم به. وإن فلوبير الذي يروق له أن يدخل في «أحلام الفتاة الشابة إيما» يرفض أن تحلم هي به، كما يرفض أن يكون كذلك الراوي البروستي بالنسبة إلى «شارلوس» أو «سوان». إن التداول الجيد هو تداول حلم يمكن أن يُحْلَمَ به بدوره، أو حُلِمَ به مراراً لا تحصى لأنه هو نفسه قطعة من حلمٍ هو العالم. وفي مقابل عودة الكاتبَيْنِ إلى مقعدهما حيث يتأكد وجود الكاتب اللا مرئي الحاضر دوماً واللا مرئي كما الله في خلقه، في مقابل ذلك نجد بدقة شاعريةً أخرى لا شخصيةً، ولاهوتاً آخر للأدب يتلخص في غاية أخرى، هي غاية «كل شيء ولا شيء» Everything and nothing حيث البطل، الذي هو كل الناس ولا أحد، يشكو لربه من أنه لم يستطع مطلقاً أن يكون نفسَه، وعلى هذا يجيبه الله أنه، هو نفسه، لم يستطع ذلك أكثر منه، وأنه حلم بالعالم كما حلم محاورُه «ويليام شكسبير» بعمله[2].

هنا بالطبع الانقلاب الدقيق لما كان يشكل برنامج فلوبير وفكرة الأدب: الصفحة المنقوشة على الرخام مقابل التلاشي «الشاعري» للحلم أو مقابل

---

(١) «بورخيس»، نقاشات، المصدر المذكور سابقاً، ص٢٣ - ٢٤.

(٢) بورخيس، الكاتب، ترجمة روجيه كايوا غاليمار، ١٩٨٢، ص٩٣.

بريق المصباح السحري في غرفة طفل. إن ما يضعه «بورخيس» مقابل التكرار اللانهائي للنسخة هو التبادل اللانهائي للأمكنة بين الحالم ومادة الحلم، وهو التكرار اللانهائي أيضاً للحلم حيث يجب على الكتاب أن يتلاشى كي يفي بوعده في أن يكون عالَماً. أدب مقابل أدب، مما يعني لا شخصانية مقابل أخرى. لكن هذا يعني أيضاً إلغاء الأدب ذاته مقابل أدب آخر. إن المقالة التي تفضح الأخلاقية الفاتنة للقارئ تفضي إلى مقطع مخيّب للوهلة الأولى: وعدُ أدبٍ يكون «جديراً بأن يتنبأ بزمن يصبح فيه أخرسَ، فينقَضُّ على مزاياه ويُشْغَفُ بذوبانه ويغازل غايته»[1]. إن هذا المستقبل، كما يقول «بورخيس»، يتضح في ممارسة القراءة الصامتة. ونحن نفهم بالطبع أن هذا الصمت يتعارض مع التفخيم الفرنسي، أي بصورة خاصة، ولو لم يقل ذلك، مع تشدق فلوبير الشهير. لكنه يتعارض بصوة ظاهرة أيضاً مع تحليل نص آخر يفضح «تقديس الكتب» أيضاً، حيث الفتنة الفلوبيرية والمالارمية للكتاب ينظر إليها على أنها النتيجة القصوى للتجديد المتشائم للقديس «أمبرواز»: القراءة الصامتة، النظرة الصامتة إلى الكتاب مقابل التبادل الشفهي التقليدي للتجارب والنصوص[2].

ومع ذلك، لا يوجد تناقض بين هذين التحليلين: بالنسبة إلى «بورخيس»، هناك صمت حسن وضوضاء حسنة. ويمكن أن نضيف: هناك فكرة حسنة عن الكتاب كما هناك فكرة سيئة. إن النص الذي يفضح تقديس الكتب يقدم لنا تفسيراً لذلك إذ يترك لفرنسيٍ أنموذجيٍ هو «ليون بلوا» مهمة تفنيد فتنة مواطنيه. إن التفنيد الوحيد الذي يقدمه لفكرة تقول إن على العالَمِ أن يفضي إلى كتاب هي أنه ليس، ولم يكن قط، هو نفسه سوى كتاب. وبناء على هذا، فإن القطيعة السيئة والتحالف السيئ بين الكتاب والعالم هما مرفوضتان

---

(١) نقاشات، المصدر المذكور سابقاً، ص٢٥.

(٢) «في تقديس الكتب»، استطلاعات، المصدر المذكور سابقاً، ص١٦٢ - ١٧٠.

أيضاً. لم يعد الأدب منفصلاً عن الحياة مع تحرره من الطشوت والمفاصد وحفيف المناشف في الصالونات وجلبة السلاسل في المواخير. لم يعد الأدب سوى القدرة القديمة على رواية العالم والتقسيم العام لهذه القدرة.

إن الجدل الأدبي الذي شرع به «بورخيس» بخصوص فرنسا الأدبية يعارض إذن بين طريقتين لفهم العلاقة التي أقامها الأدب مع الماضي المجدَّد للأسطورة والملحمة لكي ينفصل عن الآداب الجميلة. من جهة، المعادل المعكوس للكلِّية الضائعة: عزلة الكتابة التي هي عزلة الرسالة الموجهة إلى لا أحد وإلى أي إنسان كان، عزلة الرسالة التي تَخُطُّ بصورة لا نهائية التمييز في قلب عدم تمييز التجارب. ومن جهة أخرى، العثور على الرابط بين التجريب الخيالي وكتاب حياة الشعوب. إن هذا الخلاف يقسم كل شيء إلى قسمين: بالنسبة إلى «بورخيس»، هناك لا شخصانية سيئة تجعل أي شيء معادلاً للآخر، ولا شخصانية حسنة تجعل كل الأماكن قابلة للتبادل. هناك أولوية سيئة للقارئ الذي يغذي سحر الأسلوب، وأولوية جيدة للقارئ الذي يجعل من نفسه مبدع الكتاب الذي يقرأه. هناك إلغاء ذاتي سيئ للأدب يقرنه بالنسخ اللانهائي لأي شيء كان، وهناك إلغاء ذاتي جيد يزيل تواصل الكلمات لصالح تواصل التجارب. متصدّياً لغلوّ الكلمات، يبتكر «بورخيس» الحل الأصيل لأدبٍ «صامت»، أدبٍ ما هو إلا حياة المخيلة المشتركة. ومتصدياً لغلو الأشياء، يبتكر الحل الأصيل أيضاً، حلَّ عالَمٍ بلا أشياء، عالَمٍ ليس فيه أشياء، ليس فيه أي شيء سوى حالات، وليست هذه الحالات الموجودة فيه سوى أحلام وتخيلات. لكي تكون الاستمرارية أكيدة بين الأدب والحياة، يجب ألا يكون الأدب إلا حلماً، ولكن يجب أيضاً ألا يكون العالَمُ الذي لا ينفصل عنه سوى حلم.

ولكن يجب أن نضيف أن هذا الخلاف حول الأدب ليس سوى الأدب نفسه كنظام محدد لفن الكتابة. إن حذف الفجوة بين الكلمات والأشياء هو الحلم

الأساسي الذي يبدو في ظله المسار اللانهائي للفاصل الذي يفصلهما. أن تكون الأشياء مجرد نسيج للتخيلات والعلامات تتأكد الإرادة وتتحطم فيها، أليست هذه هي الحقيقة الأخيرة لواقعية بلزاك؟ وأن لا تكون الكلمات سوى حالات المادة، أليس هذا أيضاً حلم فلوبير أو بروست؟ إن «بورخيس» لم يفعل سوى أنه حوَّل حلم «الفرنسيين» إلى تصورٍ ونظرية. لقد أوصل، هو وحده، «سويندبورجيتهم» و«شوبنهاوريتهم» غير المنطقيتين إلى نهايتهما المنطقية. لكن الأمر يمكن أن يقال بطريقة معاكسة: إن هذه «اللامنطقية» هي المنطق الجوهري للأدب. وهذا الذي يريد أن يفلت منه لا يفعل سوى أن يسجل في الكتاب مباشرةً الحلم الذي يصون الآخرون فجوته بممارسة الكتابة. وهذا يعني أن قِطَعَ العالم، حلم الله، الذي تذوب فيه الكلمات ليست مطلقاً سوى أكوام من الكلام. إن «بورخيس» لم يكتب لا أقل ولا أكثر من فلوبير. لقد انتزع «بوفار» و«بيكوشيه» من مقعدهما المشترك كي يجعل من كل واحد منهما قارئاً للآخر. تبادل الأمكنة الدائم هو طريقة لتفنيد فلوبير. وهو طريقة للحلم بمن لم يرد أن يُحْلَم به. لكن حلم «بورخيس» الحالم بفلوبير هو حلم فلوبير أيضاً. فمن هو الكاتب الأعمى الذي يريد أن يعيد الأدب إلى الملحمة والأسطورة لقاء صنع حلم الله من العالم إن لم يكن سوى هذه «الأداة العمياء» التي تحدث عنها فلوبير، «هي عضو من أعضاء الله التي يثبت الله بها نفسه لنفسه»؟ إذا ما كان «بورخيس» المضاد لفلوبير على حق، فهذا يعني أن «بورخيس» ليس سوى حلم فلوبير. ربما لا يكون جميع سكان جزيرة «كريت» كاذبين. غير أنه لا وجود لكاتب يتملص من شرط الكتابة.

تقاطعات

الحقيقة عبر النافذة
الحقيقة الأدبية والحقيقة الفرويدية

فجأةً انفتحت النافذة فرأيت مرعوباً عدة ذئاب بيض تجلس على شجرة الجوز الكبيرة مقابل النافذة. كانت ستة أو سبعة.

ثمة نافذة: تدخل الحقيقة. تتسم أولاً بثلاثة ملامح كبيرة. أولاً: تدخل مباغتة. مثل شيء لم نكن نتوقعه، شيء لم نكن نفكر فيه، شيء يخيف: إذن على العكس من المفاجأة التي يعلمنا الفلاسفة كيف نسعى إليها بالمنهج أو المجاهدة، أي الحقيقة التي تُشَاهَدُ على ذروة مرتفع، والضوء غير المادي الذي ينير العالم المحسوس. ثانياً: إنها تبدو بملامح الخرافة: ذئب الحكايات، نتاج الخوف والخيال، حيث أن حضوره في القصص مخيف بصورة تتجاوز مصادفته في الواقع. ثالثاً: إنها من رتبة العدد. لكن هذا العدد لم يعد العدد الذهبي لأصدقاء الحقيقة القدامى، النسبة الهندسية التي تُخْضِعُ المحسوس إلى ما لا يقاس بالقياس المعقول. على العكس من ذلك إنه الجمع الحسابي العادي. كانت ستة أو سبعة: إن للعدد دلالته حتى لو كان هناك تشكك فيه من حيث أن في الحساب ذئباً زائداً أو ناقصاً.

هكذا دخلت الحقيقة إلى غرفة *رجل الذئاب*. يبقى من الواجب علينا أن نعرف الصيغة التي بدت فيها. يقول لنا فرويد إنه يتوجب من أجل ذلك اتباع قاعدتين رئيستين: أولاً أخذ كل عنصر من هذا الحضور الداهم على أنه معادلٌ لواقعٍ مديد. ثانياً أخذ كل عنصر منه على أنه بديل لنقيضه. كان الجد

قد قرأ قصة الذئاب قبل ذلك بوقت قصير، وكانت الأخت تلهو بوضع ذئب القلنسوة الحمراء الصغيرة أمام ناظري شقيقها المرعوب. ولكن إذا كان هناك هذه الذئاب الجاهزة لتفسير الحلم ببساطة، فلأن هناك ذئباً آخر أقدم وأعمق: ذئبٌ آخرُ هو ذئبُ الحكايات وهو الذئب الحقيقي بحيث إن الذئبين الآخرين موجودان لإخفائه فحسب. الذئاب سبعة: إنها مساوية للجداء السبعة التي يهددها ذئب واحد فقط. وهي بيض: أي أنها تشبه أعداءها من كلاب الرعاة بحيث يلتبس الأمر على الخراف فتظن أنها حراسها. إنها جامدة على الشجرة. وهذا يعني أنها متحركة. تنظر محدقة إلى النائم. وهذا يعني أنه هو من رأى سابقاً ــ ليس سابقاً، يجب أن نحدد التاريخ: كان ذلك عندما كان في عمر سنة ونصف، ومن المحتمل أنه كان نحو الساعة الخامسة عصراً ــ «الذئبَ – الأبَ» الهائج الذي طرح الأم على قفاها a tergo.

هكذا تجري الحقيقة. يجيب فرويد وورثته، على من يجد مسارها غريباً، أن كونها غريبة لا يحول دون وجودها، ودون إثبات وجودها، من خلال العلامة التي لا جدال فيها مطلقاً، أي من خلال الشكل الجديد لموائمة الروح والمادة، ألا وهو الألم.

ورغم كل شيء، لا بد من قلب الحجة أحياناً: إن الوجود لا يحول دون الغرابة. فأن تأتي الحقيقة من النافذة بدلاً من ضرورة الصعود إليها، وأن تكون مادية تماماً، ومعروضة بصورة خرافية بالكامل، وأن تكمن في حوادث محسوسة، وأن تكون هذه الحوادث المحسوسة قابلة للإدراك عقلاً، لكنها قابلة للإدراك شريطة أخذ كل مركَّبٍ منها بالمقلوب، وأن تتأكد حيازتها ليس عبر الفرح بل عبر الألم، كل ذلك يمكن أن يكون موجوداً، وهو لا يحول دون التساؤل كيف يمكن أن يكون ذلك معقولاً.

إن ما يشكل تحدياً للفكر هو بصورة رئيسة اقتران شيئين: الحقيقة تنبثق مثل تحطيمٍ جذريٍ يُخْرِجُ الأسباب المألوفة عن مسارها، ومع ذلك فإن أشكال هذا التحطيم تجد نفسها مندرجة تحت منطق أكيد للتسلسل السببــي.

سيقال بأن العمل العادي للعلم هو أن يستبدل التسلسل السببي الحقيقي بالأسباب الغريبة. و مع ذلك، يستحيل نقل مقولةِ «غاليله» القديمة لحساب الحقيقة اللاواعية، تلك المقولة التي تعلن أن الأرض تدور رغم أرسطو والأسباب الغيبية. لأن معركة العلم الفرويدي تتم على جبهات معاكسة. إن المتحدرين من «غاليله» قد توافقوا تماماً في تلك السنوات على مطاردة الأسباب الغيبية: لقد أبطلوا الأسباب الميتافيزيقية لصالح القوانين الفيزيائية، والقصص النفسية القديمة لصالح الانعكاسات الفسيولوجية، والحقيقة لصالح العلم. ولا تهمهم الحقائق التي تدخل عبر النافذة، والأفكار الغيبية التي تجعل الأعضاء مريضة، فهي بالنسبة إليهم: «حكايات جنيات»، كما قال الأستاذ النبيه «كرافت إبنغ». ضد هؤلاء أولاً، تعمل جملة تقول «هذا لا يحول دون الوجود». ومقابل قوانينهم، يضع فرويد هذه الأسباب التي تكشفها الأحلام و«خيال» الحكايات من خلال ما تكتمه حصراً. إن الحقيقة التي ينادي بها هي حقيقة القصص، حقيقة قصصية هي حقيقة عبر النافذة أيضاً.

قصة في نافذة: هكذا يمكن أن تتلخص حالة رجل الذئاب. والنافذة هي بنية محددة، علاقة ذات أربعة حدود: حدٌ في الداخل، وحدٌ في الخارج، وتسلسلٌ وانقطاع. ولهذه العلاقة معنى مزدوج: يمكن أن تَرْجَحَ كفَّةُ الخارج على أنه الواقع المعاكس لانغلاق الداخل على ذاته، لكن الداخل أيضاً مثل الـــ «هنا والآن» hic et nunc المعاكس لأوهام الهروب نحو الخارج. إن التقسيم المكاني المنعكس هو أيضاً قاطعٌ زمنيٌ مزدوجٌ يصل أو يقطع: فإما أن يَعْبُرَ الإحساس أو يتوقف من خلال مروره من النافذة.

هذه النوافذ، حيث يختلط بصورةٍ ضبابيةٍ التقسيم بين الداخل والخارج، والحلم والواقع، والمرور والعرقلة، ليست جديدة بالقطع. فهذا ما درجَتْ عليه إلى حدٍ بعيدٍ رواياتُ القرن الذي ظهرت في نهايته رواية «رجل الذئاب»: نوافذ بلزاكية ينال من خلالها الحالمُ في السقيفة، أو العابرُ الفضولي، على

لوحة فنية يلتقطها خلسةً، حيث تتم الإحاطة بوجه المحبوبة العذراء، ويتم تفصيل سيناريو الرغبة (*«عائلة مزدوجة»*، *«بيت القط الوديع»*)، ونوافذ فلوبيرية مفتوحة على مشاهد جامدة ــ نهر الصبَّاغين القذر، عرائش نباتات الفاصولياء التي قلبتها الريح ــ أي على هذه السلبية الكبيرة للأشياء التي تتحول غزارتها إلى حب من دون سبب (*مدام بوفاري*)، أو على الواجهات الزجاجية لمحلاَّت *«سعادة السيدات»* (*زولا*) حيث شلالات البياض والألوان النارية تمجد عبادة الآلهة الأنثوية، الخ.

مما لا شك فيه أن الحقيقة التي تمر من نوافذ *رجل الذئاب* تبدو كالحقيقة «القديمة» للحكاية، الحقيقة من دون عمر الخوف الذي يخفيه الذئب، مثلما تصوِّبُها إجراءاتُ التفسير المقعَّدة. كيف لا نتصورها مع ذلك في الاستمرارية المحددة تاريخياً لهذه النوافذ الروائية؟ ألا يمكننا أن نفترض أن هذه الحقيقة التي لا عمر لها تفرض نفسها لقاء مرورها من نوافذ هذا الشكل الجديد لحقيقة القصص؟ وأن هذه الطريقة الجديدة في اقتران الداخل والخارج والواقعي والخيالي والتسلسل والانقطاع هي التي تدعى أدباً؟

لفهم هذا الرابط، يجب أن نحاول استخلاص الأنماط الممكنة للعلاقة بين الحقيقة والقصة. هناك أولاً *حقيقة الحكاية*. أشير هكذا إلى الحقيقة التي يجب أن يعلمها القارئ أو السامع من خلال خيال الحكاية. وهذه الحقيقة نفسها تتضمن نوعين من الحقيقة. هناك الحقيقة الأخلاقية التي تعلِّمها سعادة أو تعاسة الشخصية الخيالية. وهناك الحقيقة العلمية التي يخفيها حجاب الخيال الرمزي عن الجهلة ويقدمها لفهم العلماء. إن هذه الحقيقة ذات الوجهين هي التي يفضحها أفلاطون، فهو يدحض المتمسكين بالحقيقة الرمزية للحكاية تحت اسم الاستخدام البسيط لمبدأ التناقض: يستحيل أن ينجم تعليمُ حقيقةٍ ما من لاحقيقةِ خيالٍ ما. يجب علينا أن نفهم جيداً علامَ يقوم التشويش الخيالي الذي يفضحه. هذا التشويش هو سيطرة الازدواجية. والمشكلة ليست في أن يكون

«أغاممنون» شخصية مختلقة بل هي في أن كائناً من لحم ودم يمنحه واقعاً جسدياً، وفي أن شاعراً أو ممثلاً يعير صوته أو جسده لهذه الشخصية. والمشكلة أننا نزعم استخلاص الصحيح رقم واحد (mathos patheï) من تباريح معاناته: الصحيح هو الذي نعلمه من خلال الألم، ومن خلال ما نعاني أو نشاهد من معاناة الآخرين، كما يقول التراجيديون. إن الحقيقة المزيَّفة للحكاية تفرض قانون الازدواجية. وهي تعممه حتى على الآلهة من خلال تصويرها لآلهة غشاشين، مما يتناقض مع مفهوم الألوهية إذن. وإن من الصحيح أن الباحثين يعرضون خصومات آلهة « هوميروس» وخداعهم على أنها كنايات عن الحقائق الكونية. ولكن، أي حقيقة للكون يمكن أن تظهر بواسطة قصة آلهة كاذبين؟ إن الخديعة لا تعلِّم سوى الخديعة، ومسرح المرض لا يعلِّم إلا مرض المسرح. إن أية قصة لا تقود إلى حقيقة، ولا تخفي ولا تعلِّم أية حقيقة. فقط يمكن للشعر الذي يقلِّد الحقيقة أن ينتج آثاراً للحقيقة ــ مما يفترض أننا نعرفها قبله، وأن هناك حقيقةً للصحيح، والسبيل إليها يخص الصحيح وحده.

مقابل هذه الحقيقة الكاذبة للحكاية نجد مشاكلة الخيال للواقع (Vraisemblance de la fiction). إن المحاكاة الأرسطية (mimesis) هي التالية: طرحٌ مزدوجٌ للخيال من الحقيقة والواقع. فالخيال ليس مخايلاً بل هو ترتيب. وإن ترتيب الميثوس – muthos – ينتزع الخيال من القصة المصمَّمة على أنها المستوى التجريبي لتعاقب الأحداث، كما ينتزعه من الحكم على الحقيقة. والواقع أن الخيال لا يعرض لوحات خادعة لرجال سعداء أو تعساء، بل يرتِّبُ مروراً منطقياً من السعادة إلى التعاسة، أو من التعاسة إلى السعادة. وهو لا يزعم أنه يعلِّمنا من خلال ذلك ما هي السعادة أو التعاسة، وكيف يمكننا أن نحظى بالأولى أو نتفادى الثانية. إنما يعلِّمنا فقط منطق لعبة

الأسباب والأفعال والتوقعات والإنجازات والمفاجآت. ولا يكمن التأثير الذي يحدثه فينا في أية متعة أو أي ألم مماثلين للمتعة والألم المعروضَيْنِ أمامنا. بل يكمن في المتعة المحض الناجمة عن اكتشاف التسلسل الجيد للأسباب أو عن دهشتنا بتسلسلٍ لم نكن نتصوره.

إن لعبة مشاكلة الواقع يضع بذلك كمونه ــ المتمثل بأفقية الأحداث ــ مقابل عمودية العلاقة بين المثال والصورة، والصحيح والظاهر. لكن هذا التمثيل الذي يشاكل الواقع لا يمكن أن يعمل إلا في ضوء عددٍ ما من الشروط التي تحدد علاقةً منظمةً مزدوجةً مع الحقيقة ومع الواقع التجريبي. فهو يفترض أولاً أن يكون تسلسل الأحداث قابلاً للتوقع مع احتمال أن ينعكس التنبؤ. فلكي يكون هناك تسلسلٌ في الأحداث، يجب أن يكون هناك حدثٌ أولاً، وأن يحبِّذَ القدرُ أفعالاً أو يعاكسها. لكن القدر لا يحبذ ولا يعاكس إلا أولئك الذين يعيشون في دائرته: أولئك الذين يتوَخّون بلوغَ أهداف كبيرة وينشرون أعمالاً كبيرة. إن نظام الأحداث، نظام الغايات التي يتم السعي إليها والتصدي لها يتعارض مع نظام الحياة: نظام الأيام المتتالية والمشاغل المتكررة، نظام الناس العاديين الذين لا تتم أفعالهم وحركاتهم عن منطقية الغايات ونقائضها. وسوف يحدد النظام الكلاسيكي منظومة شروط مشاكلة الواقع في منظومة تراتبية كاملة لمواءمة الشخوص والمواقف وأشكال التعبير، كما سيحدد فئاتِ الشخوص القابلين لأن يجدوا أنفسهم مأخوذين في التسلسلات المتوقعة للغايات والوسائل، والأشكالَ الخاصة التي يمكن لهذه التسلسلات أن تأخذها، والعواطفَ الخاصة (شرف، مجد، طموح، غيرة...) التي في خضمها تُصَمَّمُ غاياتُ الأعمال ويُحْمَلُ الفعلُ ورد الفعل، وأخيراً الدلالات التعبيرية التي تُعْرَفُ من خلالها الأفكار والمشاعر التي تقود هذه الأفعالَ وتردّ على آثارها.

لا تنجز مشاكلة الواقع منظومَتها إذن إلا من خلال إعادة إدخال منظومة كاملة من المماثلات: قنونة الطباع (codification des caractères)[١] التي يمكننا أن نتوقع منها هذا التصميم أو ردة الفعل، وقنونة طرق التصرف التي تشير إلى الكبر أو الصغر، وقنونة العبارات التي تدل على الفرح و الحزن والخوف والغيرة أو الغضب... إن مشاكلة الواقع تقيم بذلك لعبة مزدوجة. تجعل «الطبيعة تتكلم» في لغة الإشارات الطبيعية التي تجعلنا نتعرف على هذه المشاكلة في الحقيقة. لكن لعبة هذه الإشارات لا تُنْشَرُ إلا تحت شرط الطبيعة المضادة antinature. إذا كان الفن يمتعنا بمعرفة المشاعر التي نعرفها، فلأنه خدعة معلَنة دون أي حسابٍ تتوجب تأديته إلى الحقيقة. ولكن ذلك أيضاً لأن هذه الخدعة تقبل أن تُعَدَّ على أنها هذه الحقيقة التي يقول الفن عنها أنه ليس هي. «إنه، على حد تعبير «باتو»، هذه الكذبة التي تتسم بجميع سمات الحقيقة»[٢].

لكن اللعبة المزدوجة لهذا الكذب الشبيه بالحقيقة يفترض أن يكون نظام التخيلات منفصلاً عن نظام الواقع. إن مشاكلة الواقع تتملص من تشريع الحقيقة بقدر ما تسرق ذهنية أفانينها من ضبابية الحياة اليومية، الحياة الخالية من الخداعِ والمنطق. إن منظومة مشاكلة الواقع تحدد شكلَ منطقٍ محظورٍ في الحياة العادية. وهي تشغل وتحافظ على الحاجز الذي يفصل أسباب الحياة العادية عن الحقيقة. لا تستطيع الحقيقة أن تندرج في اضطرابات الحياة العادية وأحلامها، ولا تستطيع أن تمر من النوافذ التي تفصل وتجمع هذه الاضطرابات وهذه الأحلام إلا إذا تحطم نظام مشاكلة الواقع الذي يفصل بين منظومتين من الأسباب.

---

(١) أرى أن المقصود بقنونة الطباع والعبارات وطرق التصرف هو إدراجها في نظام منطقي عقلاني (المترجم).

(٢) شارل باتو، الفنون الجميلة المختزلة إلى المبدأ نفسه، منشورات هواة الكتب، ١٩٨٩، ص٨٧.

والحال أن هذه القطيعة في منظومة مشاكلة الواقع في نظام الكتابة هو ما يدعى الأدب تحديداً. فالأدب ليس الاسم الجديد الذي أخذته الآداب الجميلة في القرن التاسع عشر. الأدب هو اسم نظام جديد للحقيقة. إنه اسمُ حقيقةٍ هي أولاً تحطيمٌ لمشاكلة الواقع: حقيقة لا تشاكل الواقع.

«تحطيم مشاكلة الواقع» عبارة قد تحمل على سوء الفهم. إذ تُفْهَمُ كتحررٍ من متطلباته وقوانينه. سيكون الكاتب الجديد من يستطيع أن يفعل كل شيء، الحكواتي الذي يتمتع بحرية ربط أي سبب كان مع أية نتيجة كانت أو مع غياب النتيجة. هِيَّ ذي «الفانتازيا» التي يكشفها هيغل ويفضحها في روايات «جان ــ بول» التي لا يُعْرَفُ لها رأسٌ من ذيل. وهِي ذي أيضاً «الفانتازيا» التي يستحسنها البعض لدى «هوفمان» أو التي يستند إليها «جنسن» في معارضته لفرويد. إن «الفانتازي» هو من يأخذ «الفانتازيا» ــ ولتكن عدم تمييز أي حياة وعدم تمييز فرادة الحلم ــ على أنها لعبة يتحكم بها على هواه. في «*الغراديفا*»، يكتفي «جنسن» بألا يكون لقاءُ «نوربرت هانولد» مع من بقيتْ حيَّةً من رماد «بومبي» سوى خدعةٍ ركَّبها الماكرة «زوي»، أي ركبّها في النتيجة خالق الشخصية الأولى والثانية. إن منظومة مشاكلات الواقع تبدو حينذاك أنها تخلي المكان لعقدٍ ضمنيٍ محضٍ بين كاتب الحكاية وأولئك الذين قَبِلُوا أن يمثِّلوا لعبته.

لكن حلم العقد الحر الذي أزاح منطق مشاكلة الواقع يفتقر لأصالة الثورة الأدبية، فهو يبقى مرتبطاً بمبدأ المحاكاة التي تعطي الخيال أسبابه الخاصة. كما أن منطق مشاكلة الواقع يحكم خيال «جنسن» كما يراه هو نفسه: إذا كانت كل خدعة تستطيع أن تضلل «نوربرت هانولد»، فلأنه أولاً عالم آثار ولأن علماء الآثار يعيشون في العصور البائدة، ثم لأنه حالم، وخصوصية الحالمين أنهم يعتقدون أن خيالاتهم حقيقية. وهذه الأسباب الخاصة تحيلنا إلى سبب جوهري أكبر منها: إن كل شيء يمكن أن يحصل

لـــ «نوربرت هانولد» لأنه غير موجود، ولأن الكائنات الخيالية تخضع لمنطق لا يمكن للحقيقة أن تقيسه، لأنه مخالف لمنطق الواقع.

يعارض فرويد بين فكرة الابتكار الحر وبين وجوب قول الحقيقة عن سنوات طفولة «نوربرت هانولد» أو عن الموضوع الحقيقي لخوف «نثنائيل» الصغير. قد يبدو هذا الطلب مجنوناً: فكيف نستخلص حقيقة فاتت على «هوفمان» و «جنسن» من أشكال وجود لا واقع لها إلا في عباراتهما؟ لكنَّ لهذه العبثيةِ الظاهريةِ منطقَها: إن نهاية منطق مشاكلة الواقع ليس سيطرة الخيال الحر، بل هي على العكس نهاية هذه «الحرية» ونهاية مبدأ الفصل بين الخيال والقصة. إن «نوربرت هانولد» غير موجود، لكن هذا لا يعطيه ولا يعطي لخالقه بصورة خاصة أية ميزة. قصة الكائنات الخيالية والأفراد الحقيقيين ــ سواء أكانوا كباراً أم كائناً من كانوا ـــ، ومنطق الوقائع ومنطق التخيلات، سيتعلقان من الآن فصاعداً بمبدأ المعقولية نفسه. وهما سيتعلقان من الآن فصاعداً بالحقيقي والمزوَّر فحسب.

من أجل تفسير قصة «نوربرت هانولد»، يجب أن ندرك إذن النظام الجديد للحقيقة الخاصة بالأدب في أصالته. وهذا النظام لا يزيل منظومة مشاكلة الواقع لصالح الابتكار الحر، بل يزيل الإطار الذي تعمل بداخله مشاكلات الواقع. هذا الإطار كان أولاً إطار الفصل بين المنطق السببي للأحداث والقصة المتتالية والمتكررة للحيوات. فمقابل الأحداث والأفعال والغايات والمشاعر المقدَّرة نجد الآن الإدراكات والحالات و«الفانتازيات» المشتركة لدى الجميع. إن *الحقيقة الأدبية* هي أن أي شيء مهما يكن يحصل لأي إنسان مهما يكن. لكن علاقة أي شيء مهما يكن مع أي إنسان مهما يكن ليست سيطرة «الفانتازيا» الخلاَّقة التي تبتكر الأحداث الروائية. بل هذا يعني على العكس أن «الفانتازيا» تؤخذ في أي نسيج واقعي حيث لا يتمايز العادي والفريد. إن الحياة «الداخلية» المسطحة تماماً والتي تشبه تماماً سيرة حياة

فلاَّحة مكتوبة في المجلات المصورة ليست أقل ولا أكثر واقعية، ولا أقل ولا أكثر صلاحيةً للخيال من الأحداث المذهلة التي تحصل لشخوصٍ أو تعزى لمغامرين جريئين. وأن يحدث أي شيء لأي إنسان، فإن ذلك يؤكد بصورة خاصة تساوي «ما يحصل»، وفصلَ منطقِهِ عن أية تراتبيةٍ في الطباع والحيوات.

ومع منطق الأفعال وتراتبية الفاعلين، ينهار منطق العبارات أيضاً. إن منظومة مشاكلة الواقع تفرض مجموعة من العلاقات الثابتة بين العبارات والدلالات، بين الغضب أو الخوف، الحب أو الكراهية، وبين الإشارات التي تعبِّر عنها لتصبح قابلة لأن نتعرف عليها. إن الأمثلة المميزة لشخوص «لوبران» تظل الإشهارَ الأفصحَ عن هذا التوافق. وعندما أراد «ديدرو» أن يظهر لنا تأثير كلمة مشوهة في نص «هوميروس» الذي يقدم لنا أقوال «أجاكس» الضبابية، توجَّه بطبيعة الحال إلى النقش ليُظْهر لنا أن هذه الكلمة المسوء فهمها، التي تحوِّل الاستسلام إلى تحدٍ، قد تم التعبير عنها من خلال صورةٍ، ليس تعبيرُ الوجه مشوَّهاً فيها فحسب، بل وضعيةُ الجسد بالكامل.

هذا التوازي في العبارات المناسبة هو الذي تحرفه الحقيقة الأدبية. فكما أن الأحداث لم تعد تقابل الحالات، و«الفانتازيا» لم تعد تقابل الواقع، لم يعد يعبَّر عن الدلالات من خلال منظومة من التوافقات. فالإشارات نفسها أصبحت منذ ذلك الوقت أشياءَ أو حالاتٍ لأشياء. والمعنى يُقْرَأُ من بنية الأشياء أو يُفْهَمُ من موسيقى النص الصامتة. يرى الملاحظ البلزاكي تاريخَ عصرٍ أو مجتمعٍ محفوراً على وجهٍ أو ثوبٍ أو واجهة. والمصور «زولا» يلتقط القصيدة الكبيرة للحياة الحديثة مباشرةً من معروضات محلات حيِّ «الهال» أو «سعادة النساء». و«هوغو» الشديد الملاحظة ينـــزل في البالوعات الباريسية ليجد فيها الحقيقة التي جمعها هذا «الساخر الكبير»: حقيقة الأقنعة المرمية، والملابس الداخلية النسائية الملطخة، والليرة الذهبية التي أصبحت على قَدم المساواة مع أي خردة كانت.

إن ما يقابل نظام مشاكلة الواقع، والأحداث المتوقعة، والعبارات المشفَّرة، هو نظام الحقيقة المكتوبة على الأشياء ذاتها. إن الكلمة الصامتة لواجهةٍ، أو بالوعة، تتكلم أفضل من أي خطاب، لأنها لا تريد أن تقول أي شيء، ولأنها لا تستطيع أن تكذب، ولأنها تسجيلٌ صِرْفٌ لتاريخ الأشياء على جسمها بالذات. تقال الحقيقة بصيغة هيروغليفية مادية. إنها مكتوبة في تفاهة التفصيل. والكاتب يجمع إشاراتها من خلال سبر الواجهات الملطَّخة والملابس البالية، أو من خلال النــزول في البالوعة التي تجرف كل ما ترميه الحضارة، وكل ما تخبئه، وكل ما يدين لها به النهر الزاحف تحت الأرض، فيوضح هذه الإشارات، ويرسم بذلك تشريحَ مجتمعٍ أو عصرٍ مخبَّأٍ خلف بريق الأحداث الكبرى والكلمات الطنَّانة.

ولسوء الحظ إن لهذه الدلالية الكلية وجهاً آخر. فكل شيء يتكلم. والدلالات لم تعد تقوم حسب النوايا والعبارات المشاكلة للواقع. بل إن كل شيء يتكلم أيضاً. ولا شيء يتكلم أكثر من الآخر. وهكذا ضاع التنوع الغزير للإشارات في اللامدلولية المتساوية لحالة الأشياء. والإشارة المكتوبة أصبحت أيَّة نفايةٍ كانت، أو اختلافاً في الكثافة، لبلوغ نقطةٍ لا شيء يُقْرَأُ فيها سوى الاهتزاز الحيادي للذرات أو انحرافها الصدفوي. وهذه الذرات تنتج أحداثاً على الدوام. فتثبيتُ النظرِ على بريقِ ظفرٍ، أو نُدْفَةِ ثلجٍ ذائبةٍ على نسيج مظلة، ينتج لدى فلوبير أحداثاً ندعوها الحب، لكن هذه الأحداث لم تعد تتوافق مع أي فكٍ للحروف: فالظفر محارةٌ تؤثر فينا لكنها لا تُقْرَأ. والأدب الذي كان فكاً للإشارات الهيروغليفية على القشور والأحجار والأقمشة أصبح موسيقى صامتةً للذرات. لم يعد فلوبير يرى أي شيء منها في جمله، بل توجب عليه أن يجعلها مسموعةً كي يميز فيها شيئاً ما، وكي يتعرف فيها على صوت الصحيح أو الكاذب. فالكاذب يُسْمَعُ، على حد قوله، من «سجعه الرديء». ولم يعد لهذا التأكيد من علاقة مع نقاء الأسلوب. أو بالأحرى، إذا ما كان

الأسلوب هو كل شيء، فلأنه إيقاع الأشياء المفككة التي تعود إلى العقل الغائب فيها. والحال إن هذا التفكك لا يُرى بل يُسْمَعُ فقط.

هذا هو نظام الحقيقة الأدبية المزدوج: إنها أولاً نظام الحقيقة المكتوبة على الأشياء. والأدب يبدو أولاً أنه ما يلي: عالم القصص الطافح بزيادة الأشياء، «الكتابة التي يكتسحها فن التصوير. أما المحلل النفسي فسيعرف كيف يجد فيه شيئاً آخر: انتقال الأماكن والصيغ التي تتجلى فيها الحقيقة وتُستجلى. لكن ذلك من أجل الإيجاد الفوري لانتكاص هذا الارتقاء لكل تفصيل في مملكة الصحيح: في النظام الأدبي تتحول مملكة الاختلاف المعمم والأشياء التي تتكلم إلى نقيضها: صوتُ تَسَاوي لامدلولية كل هذا الكلام الذي يشكل موسيقى واحدة فحسب. فعلى الكلمة المكتوبة في كل مكان تجيب الكلمة التي لم تعد تقول أي شيء، والتي لم تعد تبث سوى إيقاع الأشياء غير العاقلة. إن رحلة التفسير الأدبي هي هذا المسار الذي يقود من هيروغليفية المعنى إلى صوت اللامعنى. وهذه الرحلة بين قطبين تعود للمبدأ الواحد نفسه. هذا المبدأ هو انفصال الدلالة عن الإرادة. كانت الكلمةُ التمثيليةُ التعبيرَ عن إرادةٍ تتوجه إلى إرادة أخرى. إن هذا الرابط بين الإرادة والكلمة والحدث، هو ما قطعته الحقيقة الأدبية. فأصبحت الكلمة الجوهرية منذ ذلك الوقت تلك الكلمة التي لا تريد أن تقول أي شيء، الكلمة الصامتة، الظاهرة في جسم الواقعي نفسه، أو الخارجة من حيادية صوته. وإن رحلة التفسير الأدبي بين تصوير زيادة الأشياء الناطقة، والصوت الحيادي للأحداث التافهة، هي أيضاً انحراف القوة التي تحكم المدلولية، وهي السقوط في جحيم الإرادة.

ليس لروايات الحقيقة الأدبية سوى موضوع واحد بالفعل: مرض الإرادة، مرض الفكر الذي يثبت القابلية اللامحدودة للمَشَاهد والإشارات لإمكان تحققها في جسم الأشياء. الإرادة والاستطاعة هما شرّان كبيران، كما يقول بائع العُتَقِ في رواية «إهاب الحبب»، هذا الذي يعرض كتاباتٍ شرقيةً

للعالم، ولحالمِ النوافذِ رَقّاً مكتوباً بالسنسكريتية يعده بتحقيق أمانيه على حساب حياته. إن الكاتب هو المحلل الجديد للإشارات المخبأة خلف المعروض الاجتماعي. لكنه أيضاً هذا الذي يحدد آثار هذه القدرة. والمتخصص في كتابات المدافن لا يرى مكتوباً على الرق سوى الموت الموعود لمن يريد أن يعطي لوعد الكلمات حقيقةً. والخبير الذي يقرأ الإشارات على سطح المجتمعات وينقِّبُ في أعماقها الخفية، «فوتران»، سيحصل، كترقية أخيرة له، على منصب رئيس شرطة. إن مصير شخصيته ينبئنا بمصير الرواية البوليسية: فهي ستصبح في عصر الأدب جزيرة للمعنى على الطريقة القديمة، حيث يبقى رسوخ التسلسلات السببية، وإمكان استنباط الأحداث من الغايات التي يتم السعي إليها، والطباع التي تتصرَّف: منطقة عقلانية حَلَمَ بها كل أولئك الذين لم يريدوا أن يروا في الثورة الأدبية، سوى تحديثٍ وتنقيةٍ لمشاكلةِ الواقعِ التمثيلية. ها هنا تكونت فكرة محددة في العلوم الاجتماعية: فكرةُ علمٍ دنيوي تعيد قراءة الإشارات المكتوبة على الأشياء إلى المنطق العادي للخداع الاجتماعي الذي يتوجب كشفه.

وبالنسبة إلى من لا يوافق على هذه العقلانية البوليسية، لم يعد بإمكان رواية الإرادة أن تكون سوى رواية الإرادة المغلوبة. وهذه الرواية أخذت شكلين كبيرين متعاقبين. إنها أولاً كارثة الإرادة المغلوبة من الزيادة، والمغلوبة من عدم التناسب مع كل غاية محددة، ومع كل تفسير منظم للإشارات الذي يلزمها بألا تختار من الموضوعات، إلا السرابات التي تُعْرَضَ بغزارة من خلال كل نافذة. وهي ثانياً هُوَّةُ الإرادة المقتنعة من تساوي جميع سرابات التمثيل ــ الريف الأزرق، الأخضر، الأحمر أو الأصفر الذي تشاهده «إيما» من نوافذ جناح دارتها في مقطع مأخوذ من «*مدام بوفاري*». يبدو إذن أن الجيد هو ألا نريد أي شيء إن لم يكن مساواة الإرادة واللاإرادة، والحقيقي والمزوَّر: «الفرح النهائي الأبدي» لدى «بوفار» و«بيكوشيه»

العائدين إلى الكتابة وإلى تساوي جَلَبَةِ الجُمَل، وحتى بما في ذلك جملة الطبيب وهو يؤكد لمفوض الشرطة أنهما مجنونان مسالمان.

إن الحقيقة الأدبية هي التالية: «قدرة الفكر الكلية»، لكنها قدرة كلية من نوع خاص: قدرةُ الرَّقِّ الشرقي الذي يتقلص كلما استُخدمت قوته. الفكر يقدر على كل شيء. لكن من يقدر على كل شيء لا يميز علاقة الوسائل والغايات، والأسباب والنتائج، والإشارات والتفسير. لم يعد الفكر يتحقق عبر تحديد الغايات واختيار الوسائل والمحاكمة العقلانية للإشارات. وهو لم يعد يتحقق في الأحداث المجردة، بل يتم بصورة مباشرة على الأجسام. وهذه الأجسام لم تعد أدواتٍ في خدمة الفكر بل أصبحت مسرح عملياته.

لأن ما يستطيعه الفكر الذي يستطيع كل شيء أصلاً، الفكر الذي لم يعد ينتقي الغايات الخاصة، هو أن يجعل الأجساد تمرض. وعلاج هذا المرض هو ألا نستطيع أي شيء وألا نريد أي شيء. مأخوذاً بين قرنين من الزمان ونظامين للحقيقة، يعتقد بائع العتق البلزاكي أنه يكفي لذلك أن يستمتع بمشهد الأشياء «ذهنياً فقط». لكن نهاية القصة تجعلنا نراه يعترف «بخطأه» بين ذراعي حسناء شابة. في زمن فلوبير تَقَلَّصَ نجاحُ المَشاهد المختلفة إلى النجاح الموسيقي للجملة المفككة التي تضع الإدراكات بعضها فوق بعض، وتعلن فقط عن المساواة بين الحقيقي والزائف ـــ والجملة التي لا نبلغها إلا في أقصى المعاناة، حين يكون الخردق على كل إصبع من أصابعنا، والألم في نهاية كل ظفر من أظافرنا[1]. في زمن «إبسن»، نعلم أن الفكر لا يستطيع إلا أن يتحقق: سيصعد «سولنس» إلى أعلى السطح كي يتحطم في الأسفل (*البنَّاء «سولنس»*)؛ أما «إيلوف»، الطفل العاجز لأن أباه لا يحب أمه بل يحب «آستا» التي يعتقدها أخته، فسيغرق في الأمواج كي يتبع الآنسة ذات

---

(1) فلوبير، رسالة إلى لويز كوليه، ٢٦ تموز ١٨٥٢، مراسـلات، المرجـع المـذكور، ص١٤٠.

الجرذان *(«ايلوف» الصغير)*، وسترمي «روبيكا» وهذا الذي تحبه ــ هذا الذي قتلت زوجته في خيالها ــ بنفسيهما في السيل *(روسمرشولم)*. وللفكر الذي يتحقق في الأجسام، ليس هناك من علاج إلا في الفكر الذي لم يعد يريد أي شيء، والذي لم يعد يريد سوى اللاشيء. ولا يهم أن تكون «روبيكا» قد قتلت «حقاً» زوجة «روسمر»، ولا يهم أن تكون قد نامت مع أبيها هي، ولا يهم أن تكون «آستا» شقيقةَ «ألمر» أو لا تكون. الحقيقة الجوهرية الوحيدة هي دفق الإرادة المساوية للاإرادة التي تغرق فيها كلٌّ رغبة وكلٌّ خطيئة.

إن الحقيقة التي دخلت من نافذة رجل الذئاب هي حقيقة من هذا النوع، حقيقة في الأجسام. إنها حقيقة تُقْرَأُ في غير الدال ما إن يتم اجتياز مشاكلة الواقع. وإن هذه المساواة الأدبية للظواهر هي التي تستطيع أن تتيح لعلم «الفانتازيات» كسر ممنوعات العلم الوضعي. ولكن، كي تكون القراءة تفسيراً، وكي يكون التفسير وسيلةً للشفاء، يتوجب فك الرابط بين المدلولية الكلية والمساواة الشاملة، يتوجب فصل وجود الحقيقة في تفصيل الأجسام من المتمم الذي يعطيه لها النظام الأدبي لحقيقة القصص: من المهمِّ فصلُ فكرِ اللاوعي من الفلسفة التي تغذيه، ومن فلسفة تساوي التمثيلات الخادعة، ومن خطأ التسلسلات السببية، ومن قدرة الإرادة الكلية التي لا تريد أي شيء في خاتمة المطاف، ومن الكف عن الإرادة على أنه الشفاء الوحيد للأجسام المريضة فكرياً.

يمكن لهذه الفلسفة أن تتلخص في هذا الاسم العَلَم: «شوبنهاور»، لكن ثراء مذهبه يأتي من كوننا نتعرف فيه على نظام كامل للحقيقة الخاصة بالطريقة الجديدة لرواية القصص التي تدعى «أدباً». لكي تنفصل حقيقة الفكر في الأجسام عن هذه الفلسفة، يتوجب فصل الحقيقة الأدبية عن نفسها. إن تصحيح القصص الذي أكبَّ عليه فرويد له هذا الهدف تحديداً. يجب رفض أن تكون الغرابة المقلقة التي شعر بها الرجل على الرمل سحراً بالنسبة للرجل

الآلي، ورفض أن تكون محاولةً عدميةً للعودة إلى اللاعضوي، إنما يتوجب إعطاؤها سبباً محدداً، إثبات أنها تتعلق بالخوف من الخصاء الذي يرمز إليه بوضوح فقد العينين. يتوجب أن نضع مقابل افتتان الصغير «إيلوف» بآنسة الجرذان العقوباتِ الوهميةَ التي يعاقب بها رجل الجرذان نفسه لأنه لا يزال يرغب في موت الأب الخاصي الميت سابقاً. ويجب أن نجد في نص «جنسن» الدليل على أن «نوربرت هانولد» قد شعر بانجذاب إلى الشابة «زوي» كان لا بد له من أن يكبته، وأن نجد في نص «إبسن» الإقرار بأن «روبيكا» كانت عشيقة زوج أمه المزعوم. ومن المهم إثبات أن الفكر الذي يجعل الأجسام مريضة يفعل ذلك في أعقاب حدث حقيقي. لقاء هذا فقط يتفوق التفسير على المساواة الشاملة. ولقاء هذا أيضاً يمكن للفكرة التي تسبب الألم أن تصبح سبباً للفرح. «كنــز بريام» الذي اكتشفه «شليمان»[1]، كنــز الرغبة الطفولية المتحققة يمكن أن يحل محل المتع المضللة لأولئك الذين، مثل «فريدريك» و«ديلورييه»، لا يرون في خريف حياتهم أفضل من أن يتذكروا زيارةً لم يقوموا بها لماخور في بلدة صغيرة.

هنا نجد لب المشكلة: إن العلم الجدي «للفانتازيات» لا يستطيع أن يفلت من ممنوعات الفسيولوجيين، إلا إذا استند إلى هذه الحقيقة الأدبية التي تجعل منطق القصص متجانساً مع منطق الظواهر. لكن الحقيقة الأدبية تأخذ بيدها اليسرى ما تعطيه بيدها اليمنى. وهي تجعل من غير المُصَدَّقِ أن سلسلة «الفانتازيات» ترتبط بحقيقة الحدث. واختلاف العواطف يتم على خلفية متجانسة أصيلة. إن معاناة التجانس تدعى ضجراً، وهذا [الضجر] «لا سبب له»[2]، ولا يخضع لقانون أي حدث. يجب إذن أن نحصل، في الهوية الأدبية

(١) سيغموند فرويد، نشأة التحليل النفسي، ترجمة أ. بيرمان، المنشورات الجامعية الفرنسية، ١٩٥٦، ص٢٥٠.

(٢) فلوبير، رسالة إلى مكسيم دوكا، أيار ١٨٤٦، مراسلات.

للواقعي و«الفانتازيا»، على حقيقة حدثٍ ما وفاعليةِ سلسلةٍ سببيةٍ مرتبطةٍ بهذا الحدث. وهذا شرط العلم والطب الجديدين اللذين ينبغي عليهما أن يضعا متطلبات الرغبة وانحرافاتها غير المعقولة مقابل الكارثة أو استقالة الإرادة.

يبقى أن نقول إن مبادرة الطبيب فرويد تجد ما يوازيها في قلب الأدب. وهذا هو في الواقع نفس المبدأ الذي وجَّهَ الكاتب ــ والمريض ــ مارسيل بروست: إن الشفاء من المعاناة الشوبنهاورية لتسلسلات التمثيل الخادعة هو لقاء حقيقةِ حدثٍ واقعي ــ حدثٍ غير متجانسٍ مع نظام التمثيلات الذي يصبح واقعاً في العادة، أو ينفلت من زمن هذا الواقع، لكنه أيضاً حدثٌ يفرض نفسه من التحطم في لغته الخاصة ــ لغة تتطلب أن تترجم. حدثٌ يُصنَعُ دليلُه من نقيضه: لدى فرويد من خلال التناقض الذي يجعل كل عبارة تدل على نقيضها: أبيضُ بدلاً من أسود، ذئبٌ بدلاً من جَدْيٍ، مُشاهدٌ بدلاً من مشهد، نفورٌ معلنٌ بدلاً من رغبةٍ مكبوتة؛ ولدى بروست من خلال اللامدلولية المطلقة للصوت المعدني، والإحساس بالقماش الجاف المجعَّد للملابس الداخلية، أو الرائحة التافهة التي تفتح كنـــز «حياة روحية». إننا نفوز بالحقيقة عبر إعادة المشاهد الحيادية إلى إشارات تسم الحدث غير المتجانس، ونفوز بها عبر مقابلة كلمة اللاشيء بكلمةٍ مسجَّلةٍ على الأشياء يمكن بلوغها من خلال لعبة المتضادات. وهكذا فإن الحدث البروستي يتجاوب مع اللاحدث الفلوبيري من خلال انحرافٍ طفيفٍ وحاسمٍ لعلاقة الدال مع الحيادي. لأن رنين الشوكة أو الإحساس بِطَيَّةِ المنشفة المجعَّدة ليسا أكثر دلالة من زيارة لماخور المرأة التركية، نجد أن هذه الأشياء هي كتابات هيروغليفية أكيدة للحقيقي تجعلنا نقفز خارج الحيادية المتساوية للتمثيلات وتفتح سلسلة كتابة غير متجانسة، وهي السلسلة الذهبية لهذه الحياة المعيشة فعلاً والتي تدعى «أدبا».

لا يهاجم فرويد خصماً أدبياً بهذه القوة، فهو قَبْلَ أن يهاجم أبطال الحقيقة التي لا تميز خطأ الحياة، نجده يهاجم «ساذجي» الفانتازيا، أولئك الذين يعتقدون، مثل «جنسن»، أن الكاتب يخلق بحرية مشاكلات الواقع التي تسم مواقف شخوصه وأفكارهم. لكنه يطبق الإستراتيجية نفسها في النظر من زاوية أخرى. فهو يفخخ «فانتازيا» الكاتب من نقطتها القصوى بصورة ظاهرة: أي من أحلام شخصيته المختلقة. يأخذ «جنسن» وضعية الساحر الذي يعيد وهم الشخصية إلى الواقع العادي البسيط ــ واقع النافذة المقابلة التي لم يكن يراها حالمو العوالم السابقة بالتحديد. لكن هذا «الفانتازي» المزعوم يجهل أن هناك شيئاً لا تُخْلَقُ «الفانتازيا» فيه، ألا وهو الحلم. حلمٌ من أربعة سطور، قصةُ عظاية أمسك بخناقها، جملةٌ فجّة حول طريقة اختصاصي في علم الحيوان، زميلٌ أصبح زميلةً، والحقيقة تتجلى أن «نوربرت» ليس حالماً ساذجاً يقوده من أنفه ــ لحساب كاتب ماهر ــ دهاءُ فتاة شابة تقف بثبات على الأرض. بل هو عاشقٌ لا يريد أن يعترف لنفسه بأنه ما انفك يحب رفيقته الصغيرة التي كان يلعب معها، وأنه يخفي هذا الحب تحت توهمه لفتاة شابة من «بومبي» تولد بأعجوبة من رماد المدينة وبرودة الرخام.

تتملص الحقيقة من عدم تميزها عن الخطأ لأنه كان هناك حدثٌ. وتتملص منه لأن هناك طريقاً مَلَكيّاً باتجاه الحدث، طريقاً تجد «الفانتازيا» نفسها فيه وقد تجاوزها واقعيٌ لا يرتبط بنِيَّةِ الشخصية. كان هناك حدث وهناك سلسلة سببية مرتبطة بهذا الحدث. هناك لدى بروست الفرحة التي شعر بها للقطيعة مع عادية التداعيات («سلسلة العبارات غير الصحيحة») وإمكانية جر الحدث إلى نص حقيقي. وهناك لدى فرويد إمكانية العثور على الحدث من خلال تسلسل آثاره، وإمكانية صنع أثر تطهيري من خلال هذا الاكتشاف. إن «الحقيقة الأدبية» تستطيع أن تتخلص من اضطراب طاقتها العدمية وتعود إلى أصلها: هذه الحقيقة المخطوطة بإشارات هيروغليفية على جسم الأشياء والتي تكشف عن قصة. وعليه فالحدث ليس فقط قطيعة مع

مشاكلات تمثيل الواقع السببية. بل هو يحدد نظاماً سببياً خاصاً به. وطبعاً بشريطة أن يُعْرَفَ من تلاوين بلاغته الخاصة (فرويد) أو يترجم إلى الكتابة المطابقة لسلسلة المجازات (بروست). لكن المشكلة ستنبثق حينئذ تحت شكل جديد: لا يمكن أن نحصل على عدم تجانس الحدث إلا من خلال تجانس نظام خاص بمشاكلات الواقع وبالتسلسلات المتوقعة. فلكي يتخلص من اللامدلولية، ينبغي على الحقيقي أن يعقد حلفاً جديداً مع مشاكلة الواقع.

هل الصحيح مشاكلٌ للواقع؟ هذه مسألة قديمة شهدت حلولاً متعددة: كان أفلاطون يضع نشوة الصحيح مقابل المنهجيات البلاغية لمشاكلة الواقع، وكان أرسطو يؤكد أن الصحيح يمكن وينبغي عليه أن يوضع في صيغِ مشاكلةِ الواقعِ التي تجعله معروفاً؛ والشعرية التقليدية كانت تقضي برفض الصحيح حيث لا يكون مشاكلاً للواقع، وكانت الحقيقة الأدبية تذيب مشاكلة الواقع إما لصالح الكتابة المادية للصحيح أو لصالح الإيقاع الذي يجعله معادلاً لبهتان الحياة. ومن أجل تصحيح الحقيقة الأدبية، ينبغي على المحلل النفسي، كما الكاتب، أن يوحد من جديد الدمغة غير المتجانسة للصحيح مع تنبؤات مشاكلة الواقع. يجب عليه أن يقيم دارةً للحقيقة حيث يحكم الحدثُ التفسيرَ لكنه يكون على العكس محكوماً منه أيضاً بالمقابل.

هنا لب المشكلة. ما هو تفسير عدم تجانس الحدث؟ إن الحدث البروستي الحقيقي يجب أن يُترجم في سلسلة أسلوبية شبيهة بسلسلة قوانين العلم: «... لن تبدأ الحقيقة إلا عندما يأخذ الكاتب موضوعَيْن مختلفَيْن ويقيم علاقتهما الشبيهة في عالم الفن مع العلاقة التي هي العلاقة الوحيدة للقانون السببي في عالم العلم، ويحبسهما في حلقات أسلوب جميل»(1). لكن المعادل ما بين حلقات الأسلوب وقوانين العلم يبقى المجاز المموَّه الذي يجيب فعلاً على مجاز آخر مموَّه: مجاز الكتاب «المطبوع» من خلال صدمة الإحساس في

(1) بروست، في البحث عن الزمن الضائع، الجزء الثالث، المرجع المذكور، ص٨٨٩.

الروح. فالإحساس يؤثِّر بالتأكيد، لكنه لا يكتب إلا عبر المجاز. وليس هناك من سلسلة خاصة بتجليات الصحيح. إن التجليات لا تختطُّ طريقاً لها إلا لأن «حقيقتها» تجري على الصيغة الأرسطية للمفارقة، مثل النتيجة والتناقض في السبيل الذي يتوه فيه الراوي باحثاً عن الفن حيث لا يكون موجوداً. إن الصحيح لا يأتي إلا على الطريقة الأرسطية في التسلسلات اللامعقولة لمشاكلة الواقع غير المتوقعة. والمنطق الجديد للضربة غير المتجانسة يجب أن يكون مضاعفاً بالمنطق التقليدي لتجاوز الأوهام. إن الحقيقة الأدبية تُنتزع من العدمية لقاء كونها حقيقة مزدوجة: حقيقة العملية وحقيقة ما يقطعها. وإن الحدث وسلسلته يبقيان منفصلين، ولا يوحدهما سوى قوس قزح المجاز.

وهذا هو التوتر نفسه الذي يحرك الحقيقة الفرويدية كحقيقة تقبل تأويل الحدث. وهي التي تظهر في فك رموز بلاغة الحلم. إذا كان الأبيض يصلح للأسود، والذئب للكلب، والجدي للذئب، أو النفور للرغبة، فلأن لغة الحلم لا تُفَسَّرُ إلا كلغة مشاكلات الواقع غير المتجانسة. فمن جهة، نرى أن الحلم قابل للتفسير لأنه يعمل عبر التكثيف وتبديل الأماكن، إذن على طريقة الخطيب الأرسطي الذي يرتب بصورة واعية عناصر مشاكلة الواقع في خطابه. ومن جهة أخرى، فإن التكثيفات وتبدلات الأماكن لا تدل على دمغة الصحيح ــ غير المتجانس ــ إلا بشرط أن تأخذ سيماء التسلسل الدال الذي يقول عكس ما يبدو أنه يقوله. ولكن ما يحلُّ التفسيرُ رموزَه هو لعبة «الفانتازيا» دائماً. كيف يمكن لهذه اللعبة أن تؤكد واقع الحدث الذي وحده يؤكد السلسلةَ «الخيالية» على أنها سلسلةُ تأثيرات الحقيقة؟

ها هنا أحد الرهانات الكبرى السجالية مع «يونغ»، فالمسألة ليست فقط في الحفاظ على الغائية الجنسية مقابل إعادة التفسيرات الروحية، بل يتعلق الأمر بصورة أكثر جوهرية في معرفة كيف يمكن للحقيقة أن تَدْرُجَ على قدمَي الحدث والتفسير. أيمكن لسلسلة التفسير أن تكون سلسلةً لمشاكلة الواقع

للحقيقة؟ ولكن إذا كانت الحقيقة هي ما لا يُفَسَّر في الحدث، فإن وعد الرغبة ــ ورغبة العلم الجدِّي ــ لن تفلت من المنطق العدمي للإرادة التي لا تريد أي شيء، والإرادة التي لا تمايز بين أفعالها. وإذا ما كانت الحقيقة في المقابل رهن التفسير، فإن القيمة هنا تعود إلى وضوح الخيال المفكك رموزه: الوضوح القائل بأن الإنسانية تحلم عبر العصور وتعبِّر منذ غابر الأزمنة بالكلمات ذات المعنى المزدوج، وفي المساواة بين المشاهد التي يعيشها كل فرد، وفي الحكايات التي يصنعها هذا الفرد لنفسه بصورة مشابهة لحكايا البشر.

أيمكن للحقيقة التي تعبر من خلال نافذة *رجل الذئاب* أن تفلت من البديل؟ إنها مقروءة لأن كل عبارة منها تصلح لنقيضها. فلعبة الأضداد هي لعبة المشاكلات الجديدة التي تجعل الحقيقة التي تعمل في الأجسام مقروءةً. يبقى أن نعلم أن *ما* يَمْثُلُ للقراءة أمامنا في هذا المشهد من حلم طفل يرويه رجل بالغ، هو عمل «الفانتازيا» أو صدمة الحدث. يترك فرويد الأمر معلَّقاً بصورة غريبة، فبعد بضع سنوات من جزمه أنَّ توكيد حقيقة المشهد الأولي هو المحك الذي يفصل المحللين النفسيين الحقيقيين، عاد إلى التشكك من جديد: ليس من الضروري بعد كل شيء أن نفترض أن الطفل البالغ عاماً ونصف قد لاحظ جماع والديه. إذ يكفي أن يكون الطفل في الثالثة والنصف قد شاهد جماع الكلاب ودمج هذه المشاهدة بذكرى مظاهر المودة الطبيعية بين والديه. وهذا لا يغير شيئاً في الأمر كما يؤكد فرويد. أيستطيع أن يعتقد ذلك حقاً؟ هذا لا يغير شيئاً في السؤال الحاسم في أن نعرف إذا كانت «الفانتازيات» تعود لأسباب جنسية أم تخلق، كما يريد «يونغ»، رموزاً كبرى عن المصير البشري. لكن هذا يغير بالفعل فكرة هذه السببية نفسها، فهو يغير الحدث الأصلي إلى عنصر من سلسلة مترابطة تعمل عبر المجاز والمفعول الرجعي. حدثان بدلاً من حدث واحد، هذا يؤدي إلى حقيقتين بدلاً من حقيقة واحدة.

وهكذا يعاد طرح المشكلة من جديد: أيمكننا أن نؤكد في الوقت نفسه على حقيقة الحدث غير المتجانس وعلى قراءات مشاكلة التخييل للواقع؟ أيمكننا أن نتخلص من الحقيقة غير الدالَّة والإرادة التي لا تريد شيئاً بطريقة أخرى غير قراءة حقيقة الرموز التي لا عمر لها في آثار الحدث؟ ينبغي على الحقيقة الفرويدية أن تشق طريقها في محيط اللامعنى ومحيط الرموز. أيمكنها أن تقوم بذلك من دون أن تكون، كحقيقة الروائي، حقيقة مزدوجة منفصلة عن ذاتها في النقطة المحددة التي يجب فيها على التفسير أن يشد الخناق على الحدث؟

المؤرخ والأدب والجنس البيوغرافي

لقد عادت البيوغرافيا من جديد إلى علم التاريخ. فقد اعترف المؤرخون العلماء بحقها من جديد بعد فترة طويلة من التشكك الذي شرعت به مدرسة «الحوليات»، ثم كرَّس عددٌ لا بأس به منهم طاقاتهم لها أثناء الثلاثين عاماً الأخيرة. وترافقت هذا الخطوة الإيجابية الجديدة بتبريرات مختلفة تؤسس لشرعية هذا الجنس بين أعمال علم التاريخ. لكن هذه الحجج تجنبت جوهر المشكلة إذ طرحت أن من المشروع للعالِمِ أن يتعرض إلى جنس سيرة الحياة *أيضاً*. وفي الواقع يمكن أن تقدم لنا ممارسة «سيرة الحياة» جوهر عقلانيتها بعيداً عن كونها إضافة للعمليات المتواضعة لعلم التاريخ. هذه هي على الأقل الفرضية التي أريد أن أدافع عنها. وفي سبيل ذلك، سأنطلق من نص قصير مقتبس من سيرةٍ حرَّرَها مؤرخٌ فرنسيٌ لامع: إنها سيرة «*المارشال غيوم*» التي كتبها «جورج دوبي». إليكم كيف يروي لنا في بداية الكتاب الاستعدادات لموت المارشال:

في ٧ آذار، كان [المارشال] في لندن، ومن هناك، «راكباً على حصانه وألمه»، وصل إلى برج لندن كما لو كان سيختبئ خلف جدران الملجأ الملكي. نام. الصوم الكبير سيبدأ في الحال. أيمكنه أن يحلم بوقت أفضل كي يتألم ويقبل مرضه ويتحمله تكفيراً عن خطاياه ويتطهر ببطء وبهدوء قبل الانتقال الكبير؟ كانت الكونتيسة قريبة منه كما هي دائماً. عندما تفاقم المرض، وعندما أقر الأطباء بعجزهم، استقدم «غيوم» إليه كل من رافقه مذ

تخرج في مدرسته الخاصةالأمر طبيعي وضروري. فمتى كان وحيداً إذن؟ ومن ذا الذي يبدو وحيداً في مطلع القرن الثالث عشر غير الحمقى والمجانين والمهمَّشين المطاردين؟ إن نظام العالم يتطلب أن يكون كل واحد محاطاً بنسيج من التضامن والصداقات التي تشكل جسداً واحداً. استدعى «غيوم» أولئك الذين يشكلون الجسد الذي هو رأسه. مجموعة من الرجال. رجاله: فرسان بيته ثم ابنه البكر. كان يلزمه هذا العدد من المحيطين به من أجل المشهد الكبير الذي سيبدأ، مشهد الموت الأميري(١).

منذ البداية تستوقفنا ثلاث سمات خاصة في هذا النص. أولاً هو صادر ضمن سلسلة عنوانها «مجهولون في التاريخ». والحال إن الشخص الذي يقدمه لنا هو الوصي على مملكة إنجلترا. ثانياً هذه سيرة حياة. ثالثاً هذه قصة تاريخية. ولذلك كتبت بكاملها في الحاضر(٢). وبصورة واضحة فإن هذه الملامح الفريدة الثلاثة تشكل منظومة واحدة. ومما لاشك فيه أنه لو بدأت القصة بالولادة الغامضة نسبياً لـــ «غيوم المارشال» بدلاً من أن تبدأ بموته المهيب لكان الأمر أكثر منطقيةً طالما أن الحديث يتم عن «مجهول في التاريخ». غير أنه في هذه الحالة سيكون من المستحيل بدء القصة بالزمن الحاضر. وبصورة أكثر دقة فإن هذا الحاضر لن يستطيع أن يكون حاضر الشخصية. إنما سيكون من الممكن في الخيال فقط أن ذلك يتعلق بشخص مثل «تريسترام شاندي» يشهد على ولادته وحتى على الحَبَلِ به. وفي الوقت نفسه، إذا أردنا أن نُظْهِرَ الشخصيةَ موجودةً على أحد طَرَفَي الحياة المطلَقَيْن(٣)، فلا بد لنا من اختيار الموت. والزمن الحاضر في النحو يعبِّر

---

(١) جورج دوبي، المارشال غيوم أو أفضل فارس في العالم، فايار ١٩٨٤، ص٨.

(٢) على النقيض من اللغة العربية، تستخدم اللغة الفرنسية الزمن الحاضر (المضارع) لوصف الأحداث التاريخية الماضية، وفي جميع الأحوال لا بد للقارئ من أن يكون ملماً بقواعد اللغة الفرنسية كي يحسن استيعاب هذه النقطة بصورة جيدة (المترجم).

(٣) المقصود بطرفي الحياة المطلقين: نقطتا البداية والنهاية: الولادة والموت (المترجم).

أولاً عن هذا الحضور المتزامن لمصير فردٍ فريدٍ ولوعيه الحاضر. ولكن لماذا هذا الحضورُ المتزامنُ ضروريٌ إذن؟ هذا في نظر البعض صيغةُ تمثيلٍ مرتبطةٍ بالسياق المسجلة فيه هذه السيرة. إن مجموعة «مجهولون في التاريخ» هي في الأصل سلسلة برامج إذاعية ترمي إلى إثارة اهتمام «الجمهور العريض» بالتاريخ. وهذا الإخراج سيكون إذن امتيازاً للمؤرخ في أسلوب الريبورتاج المباشر وفي خصوصيته كـــ «معيش».

هذه الحجة ليست مقنعة كثيراً. فليس هناك من دليل على أن «الجمهور العريض» يفضل الحاضر التاريخي والقصص التي تبدأ من نهايتها، وعلى أنه يهتم بموت الجنرال أكثر مما يهتم بمعاركه. لا بل يمكننا أن نحاجج في عكس ذلك بسهولة. إن تفضيل الحاضر على التعاقب، والنهاية على البداية، والإنشاء على الحدث يجري عكس المتطلبات التقليدية للرواية المكرسة للشعب. وإذا ما كان بإمكانها اليوم أن تتشابه مع صيغة الرواية الصحفية والشعبية، فلأن التأثير يتم في الاتجاه المعاكس: إن القصة الصحفية القياسية تُكْتَبُ بابتذال العمليات القادمة من الأدب «الكبير» والتي يتناولها التاريخ العلمي الذي يفضل المشهد الدال على تسلسل الأحداث الأفقي. هنا يقدم «هوغو» و«ميشليه» و«تين» الأمثلة على السرد. وإخراج موت المارشال لا يخضع لأية ضرورة تبسيطية، بل يخضع لاستراتيجية داخلية في الخطاب التاريخي. إنه يؤْثِرُ حاضرَ الموت على نظام التسلسل الزمني وزمن المعارك. لكن هذا الحاضر ليس أية لحظة كانت من الحدث، بل هو زمن النظام المتكرر. فموت جنرال أو ملك في ساحة الوغى حادث عرضي. لكن موته المُعَدَّ والمُخْرَجَ بعناية يعبِّر على العكس عن جوهر طريقةٍ في الحياة. إن هذا الموت صورة مصغرة عن العالم حيث تتطابق رواية حدث فريد حصل لفرد مع مظهر روابط مجتمعٍ محدد، وطرق عيش هذه الروابط، ومنها المعتقدات المندمجة بها والمشاعر المحسوسة. إن الخاص هنا ليس تحقيق قانون شامل مجرد فحسب، بل هو مرآة مجتمع وعلاقته بنفسه ومكوِّناته. هذا ما يعبِّر عنه

الحاضر القصصي. ولهذا السبب أيضاً يجب أن يكون الفردُ اللازمُ لهذا الكشفِ حاضراً في هذا الحاضر، وأخيراً يجب ألا يكون هذا «المجهول» مجهولاً تماماً، وينبغي أن يكون لديه مظهرٌ مرئيٌ يسمح له بأن يجعل المجتمع أو العصر الذي يجسده مرئياً.

بكلام آخر، يحدد «مجهولُ» التاريخِ هذا يحدد بصورة غير مباشرة فكرةً ما عن المعرفة التاريخية. وفي سبيل فهمها يمكننا أن ننطلق من الاعتبارات التي تسبق الكتاب وتقدم فكرةً عن «المجهولين في التاريخ»: «من هم؟ إنهم ليسوا نجوم التاريخ الذين غالباً ما يصبحون أسطورة بفضل تبجيلهم بل هم من جسَّدوا، إن لم نقل أوحوا، بتيار فكري ومكتشف علمي وتحول اجتماعي وحدث سياسي، وهم بذلك يكشفون عن عصرهم فيما وراء مصيرهم الفردي». بين «النجم الذي أصبح أسطورة» و«الفرد الكاشف عن عصر»، يبدو التعارض بسيطاً في البداية: أسطورة مقابل الواقع، رجل استثنائي مقابل فرد عاكس أو «وسيط» لعصره. والحال إن الغرابة الناجمة عن جعل وصي عرش إنجلترا «مجهولاً» من التاريخ تثبت لنا أن الأمر يتعلق بشيء آخر: فالتعارض ليس بين الكبير والصغير، والأسطوري والواقعي، بل هو بين فكرتين عن الأنموذجية. إن سيرة «غيوم» ليست سيرة رجل «لا مرتبة له»، بل هي سيرة شخص أنموذجي. لكن المشكلة كلها في أن نعرف ما معنى «أنموذجي». إن العمل الخاص بالمؤرِّخ العالِم هو تغييرٌ لفكرة «الأنموذجية» عبر تغيير اتجاه السيرة الشخصية. إن استخدام الجنس البيوغرافي ليس خياراً في الطريقة ضمن بدلية، بل هو طريقة لطرح هذه البدلية. لكنه أيضاً طريقة لحلها دفعة واحدة، عبر جمع المتضادات، وعبر إعطاء الخاص والمكان واللحظة قيمة عامة.

ليست المشكلة إذن في أن نعرف إذا كان المؤرخ يجيب على متطلبات العلم تماماً مستخدماً طريق السرد البيوغرافية، بل في كيف ولماذا يمر توكيد

العلم من خلال شكل أنموذجية الرواية البيوغرافية. وهذا السؤال يتضمن عدة أسئلة. ما الذي يربط بين سيرة الحياة ووظيفة الأنموذجية عموماً؟ ما هي العلاقة بين حدث الحياة الخام وتنسيق سيرة الحياة؟ ما هي العلاقة بين الحياة والمعرفة، بين الأنموذجية والحقيقة؟ بدايةً ليست هذه الأسئلة أسئلةً «منهجية» خاصة بالمنظور التاريخي بل هي تعود إلى «شعرية» أعم، سابقة لطرق هذا العلم البشري أو ذاك، «شعرية» تحدد شروط إمكان هذه العلوم عبر تحديد الطرق الكبيرة التي يمكن بها لواقع الحياة أن يكون مناسباً لإنتاج خطاب منطقي. تكمن المسألة إذن في معرفة الطريقة التي ينضوي بها الاستخدام التاريخي العلمي للجنس البيوغرافي في المشهد النظري للحياة الموضوعة في الخطاب.

لننطلق من أجل ذلك من نقطتي علاَّم: الأولى التي أشرت سابقاً إلى أهميتها هي الفصل التاسع من كتاب أرسطو «فن الشعر» الذي يؤسس تَفَوُّقَ الشعرِ على التاريخ، فالتاريخ ملزم على رواية الأحداث الواحد تلو الآخر على التوالي، بينما الشعر ينتقي ولا يُبقي من أحداث الحياة إلا ما هو قابل لأن يدخل في مخطط سببـي، فهو لا يروي الحيوات بل يقيم حبكاتٍ وسلسلاتٍ من الأعمال الضرورية أو المشاكِلة للواقع. ليست حياة «أوليس» من ولادته إلى موته ما يمكنها أن تشكل موضوع العلم الشعري، لكن هذه الحقبةَ من حياته قابلةٌ لأن تشكل سلسلة أحداث ينجم بعضها عن بعض. وهكذا يتأسس فصلٌ بين «الحياة» في وقوعها ونظام المعرفة المنطقية. وهذا الفصل في نظام القصص سبق تعارضَ العلم مع التجريب الذي يُؤْثِرُهُ التاريخ العلمي في العصر الحديث. لكنه يطرح على بساط البحث بصورة مسبقة أيضاً ادعاءَ هذا التاريخ العلمي نفسه. وفي الواقع أنه يضع «التاريخ» في الجهة السيئة، جهة الخطاب الذي يحكم عليه موضوعه ــ واقع الحياة ــ بالدونية. ولذلك فقد توجب على التاريخ، كي يصبح مقدَّراً حقَّ قدره من الناحية العلمية، أن يفي أولاً بشرط أولي: توجب عليه أن يبدو قادراً على إقامة سببيات «فلسفية»،

سببيات مساوية بقوتها للسببيات الخيالية. نعلم أن «بوليب» هو الذي قدَّم أوَّلَ حلٍ للمشكلة بعد أرسطو بقرنين: فقد أثبت بإصرار أن الحقبة التاريخية التي تتسم بانتصارات الرومان المتتالية على القرطاجيين والمقدونيين قد حددت سلسلةً سببيةً حقيقيةً من الأفعال التي نُسبت إلى «فاعلٍ» اتَّحد مع العناية الإلهية التي تحكم العالم. وهكذا فقد ربط، لقرابة ألفيتين، هيبة التاريخ بمخطط السببية الإلهية. أما في عصر العلم الحديث فقد أخلت العناية الإلهية المكان إلى عمل القوانين. لكن هذا الاستبدال لم يكن كافياً للتاريخ كي يضمن وضعه العلمي. إذ لا يكفي أن يكون موضوعه خاضعاً لقوانين. ينبغي أولاً أن يكون شكله السردي سليماً. إن مصيره العلمي يتعلق بقضية هيبة تسبق كل منهج خاص، ويتعلق بتنظيم التعارض «*الشعري*» بين تجريبية «الحياة» ومنطق «الأفعال» المبتكر. إن البدء بموت الجنرال هو طريقة للموافقة على متطلب أرسطو، ولتحويل الحدث التجريبي لطرف الحياة إلى حقبة دالة ومنظِّمة لسلسلة سببية. وببساطة، لم تعد هذه «السببيةُ» سببيةَ التسلسلِ الأفقيِّ للأحداث بل هي سببية إشراك مجموعة من الشروط في حدث واحد. إن قيمة الحقبة ليست ناتجة عن الأعمال التي خرجت منها وتلك التي أنتجتها، بل هي قَيِّمَةٌ لأن خاصيتها تسمح بتقديم مجموعة الملامح العامة المترابطة التي تحدد الفروسية كبنية للحياة الجماعية.

بعبارة أخرى، إن السببية ترتبط بالأنموذجية. وهذه الأنموذجية ينبغي أن يُفَكَّرَ فيها داخل تقليد كبير استدلالي هو تقليد «الحيوات الأنموذجية». هنا نقطة العلام المعلنة الثانية: إن نقد «النجوم الذين أصبحوا أساطير» يعيدنا إلى أنموذج استدلالي، أنموذج «*الحيوات المتوازية*» لـــ «بلوتارك». فهذه تقدم بالفعل فكرة محددة تماماً عن الأنموذجية. الحيوات بالنسبة إلى «بلوتارك» أنموذجية لأنها تُبرز بعض القوانين الأخلاقية لأنها مثال لبعض الفضائل ــ أو الرذائل المقابلة. كما أن المهم هنا ليس الحياة كواقع بيولوجي أو ثقافي، وليس التسلسل بين فعلٍ وفعلٍ آخر، بل قدرة الحلقات على إشهار مبدأ سلوكي أو

حقيقة أخلاقية كبيرة. ولذلك فإن حيوات خرافية مثل حياة «تيزيه» أو «رومولوس» تناسب القصص بصورة جيدة. فالجوهري أن تطرح الحلقات أمثلة سلوكية ودروساً أخلاقية لهؤلاء المدعوِّين لأن يكون قَدَرُهم في الحياة عظيماً. إن الحلقات المروية من حياة «سولون» و«كليومين» و«نوما» أو أي إنسان آخر تأخذ قيمتها من كونها إشهاراً لفكرة الحكومة الصالحة أو لفكرة مخاطر الشهرة. تُرْوَى الحيوات لكي نستمد الدروس منها. وببساطة فإن استنباط الدرس الأخلاقي من القصة سرابٌ خادع، لأن الدروس موجودة قبل الحياة التي استُنْبِطَتْ منها. وعدم اكتراث «بلوتارك» بصحة الوقائع يعزز هذه السمة. لكن السمة المشتركة لكل نوع من الرواية الأنموذجية هو أن أنموذجيتَها أخلاقيةٌ أو علمية، وأنها تستند إلى وقائع صحيحة أو مشكوك فيها. السرد الأنموذجي لا يستمد، من حياةٍ ما، عدداً ما من دروس الحياة أو الدروس عن الحياة، إلا إذا كانت هذه الدروس موجودة قبل ذلك بالفعل. والأفراد الأنموذجيون ـــ سواء أكانوا أبطالاً أو عكس ذلك، وسواء أكانوا أمراء أسطوريين أو «مجهولين من التاريخ» ـــ هم حواملٌ لها أولاً. ذلك أن ما سيكشفونه موجود قبلهم، وبصورة مستقلة عنهم، لكنه لا يمكنه أن يظهر إلا من خلال تجسيدهم له.

لنعد إلى موت المارشال. نلاحظ أن قصته تهدف إلى التوفيق بين نوعين من المقتضيات، فهي تَخْضَع إلى المقتضى الأرسطي في تحويل التعاقب التجريبي إلى علاقة سببية من جهة، وهي تتجاوب مع متطلب الأنموذجية من جهة أخرى. لكن السببية مختلفة: فهي معبِّرة وليست أفقية. والأمر نفسه بالنسبة إلى الأنموذجية. فهذه لم تعد أخلاقية بل علمية. إن موت المارشال لا يعلِّم الفرسان كيف ينبغي لهم أن يموتوا، بل يعلِّمهم ماهية الفروسية كطريقة حياة. وهذا التغيير في المتطلب السببي والوظيفة الأنموذجية يعبِّر عن علاقة تختلف عن الوقائع. إن أرسطو يؤكد على أولوية التسلسلات المنطقية المبتكرة على مجرى الأحداث التجريبي. ويعتبر «بلوتارك» أن

أنموذجية الأفعال المنقولة مستقلة عن صحة الوقائع. أما «دوبي» فيقف إلى جانب قصةٍ، لا قيمةَ لأيِّة سببيةٍ أو أنموذجيةٍ لها، إن لم تكن تستند إلى وقائع مشكوك فيها. لكن هذا الرأي المسبق ليس مجرد قضية شعور علمي «حديث»، إذ يعبِّر أولاً عن علاقة أخرى مع واقع الحياة نفسه. القصة الأنموذجية التي يطرحها علينا «دوبي» ليست قصة فارس يموت في المعركة بل قصة فارس يموت موتاً طبيعياً. وهذا ما يبعده أولاً عن أرسطو وبلوتارك. في التقليد الشعري لتسلسل الأحداث كما في التقليد البلاغي لنماذج الحياة، لا يستطيع الموت الطبيعي أن يقدم أدنى أهمية، فهو نهاية سياق الحياة الذي لا يشكل أي حبكة مهمة، ولا يمكن له أن يتمتع بأية أنموذجيةٍ كانت. إن ما يسلسله الشعرُ أو ما ترويه القصةُ يكمن في الأفعال، وهذه تُجْتَزَأً من مجرى الحياة الطبيعي وتترجِمُ طريقةً خاصةً في العيش. وهي واقع الكائنات التي تعيش في دائرة الحدث والمثال والذاكرة، على النقيض من أولئك الذين يعيشون في دائرة الحياة المُبْهَمَة المكرورة فقط. إن ما هو جدير بأن يوضع في الخطاب هو «الحياة» كمجموعة أفعال على عكس الحياة المبهَمة، الحياة السلبية، الحياة كمجرىً متكررٍ دائماً من الولادة إلى الوفاة.

كي يكون هناك تاريخ علمي، لا يكفي إذن أن تكون هناك دقة أكبر في إثبات الأحداث وتقويم الأسباب. يجب أن يكون هناك إلغاء لهذا الفصل بين «حياتين». ما دام هذا الفصل يشكل قانوناً، يبقى التاريخ في مأزق، مهما كان موثقاً: إما أنه تاريخ «أحداث» مرتبط بما يحدده التقليد الشعري والبلاغي كشخصيات وأحداث جديرة بالاهتمام، أو أنه ملزم، كي يتملص من هذا التقليد، بأن ينذر نفسه للسعي وراء قوانين التاريخ التي هي قوانين العلوم الأخرى في الواقع: اللاهوت في السابق وعلم الاجتماع والاقتصاد في العصر الحديث. والحال أن هذا الفصل بين حياتين ليس مجرد قضية حكم مسبق قديم يقوم على شمس العقل الحديث أو حرارة الجموع الديمقراطية، بل هو قضية شعرية. وهو يشكل جسماً واحداً مع نظام الخطاب إذ يحدد الشروط التي يمكن

للحياة بموجبها أن توضع في رواية منظمة. وهو يشكل جسماً واحداً مع المنطق التمثيلي الذي يحكم العالم الكلاسيكي ويضع التراتب الشعري بما يتناسب مع التراتب الاجتماعي. ولكي يُفْسِحَ في المجالِ موتُ الفارسِ موتاً طبيعياً لتاريخٍ علمي، يجب أن يتحطم هذا المنطق في مكانه، وأن يُعْتَرَفَ بالحياة العادية، ليس كموضوع ممكن لقصيدة، بل كموضوع شعري بامتياز.

والحال أن لهذه الثورة اسماً. إنها تدعى «أدباً». إنها الأدب كنظام حديث لفن الكلام الذي أبطل الفارق بين مواضيع نبيلة ومواضيع تافهة، بين حيوات نشيطة جديرة بأن تروى وحيوات غامضة سلبية. إن حياةً ووفاةً عاديتين تساويان حياةً ووفاةً مجيدتين. لا بل تساويان أكثر، لأن أية استثنائية بطولية لا تأتي لتغطي ما يحتوي الابتذال من قدرة شعرية مخبأة. ويترافق هذا المبدأ الجديد مع لازمة طبيعية. لكي تساوي أيَّةُ حياةٍ مبهَمة حياةَ الشخصيات الكبيرة، يجب أن يلغى الفصل بين مجال الحياة الصامتة ومجال الكلام والأفعال المأثورة. يجب أن تتمتع الحياة «الصامتة» المزعومة بكلام خاص بها لا يسلك طرق الخطاب المبين والبلاغة، لكنه يوجد مكتوباً على جسد الأشياء. ويمكن تلخيص مبدأ لغة الأشياء الصامتة هذا في جملة «أوغست شليغل»:

كل شيء يقدم نفسه أولاً، أي يكشف داخله من خلال خارجه، وجوهره من خلال مظهره (إنه رمز نفسه)، ثم يقدم ما له من ارتباطات وثيقة وما يؤثر فيه، وأخيراً يكون مرآة للكون[١].

إن لجملة «شليغل» مظهراً صوفياً ورومانسياً إلى حدٍ ما. فهي في جوهرها لا تقول لنا مع ذلك أيَّ شيءٍ لم تقله جملة مقدمة «مجهولون في التاريخ»: «إنهم يكشفون عن عصر معين فيما وراء مصيرهم الفردي». إن

---

(١) أوغست ويلهيلم شليغل، دروس حول الفن والأدب، ذكره فيليب لوكو لابارت وجان لوك نانسي في كتاب «المطلق الأدبي»، مرجع مذكور، ص ٣٤٥.

موت المارشال «الطبيعي» يقدم لنا من خلال الوصف مشهداً لا تستطيع تقديمه أية رواية للوقائع الكبيرة: مجموعة علاقات القربى والارتباط، مواقف أمام الحياة والموت، مشاعر العيش وما وراء العيش التي تقوم بتعريف الفروسية كمؤسسةٍ ومثال.

إن البيوغرافيا ليست إذن الجنس السهل نوعاً ما الذي ينساق معه المؤرخ الجاد، في زمن ترسخ فيه احترامه العلمي، واستطاع فيه أن يقرن بلا خجلٍ شعبيةَ علم التاريخ مع توسع قراءته الشخصية. البيوغرافيا هي شكل رؤية الشروط التي تجعل علم التاريخ ممكناً كصيغة خطاب عن «الحياة». إن تاريخاً علمياً جديداً أصبح ممكناً عندما تم إلغاء النظام التمثيلي التقليدي الذي يفصل بين وضوح الأفعال وغموض الحياة من خلال النظام الأدبي الجديد. ومن هذا الواقع، استطاع التاريخ أن يبدو كما لو أنه «القصيدة الحقيقية» و«الواقع المفسَّر تماماً»، وكما لو أنه «أكبر من الخيال». أستشهد هنا بـ«كارلايل» المعروف على أنه شاعر بطولة جديدة والذي قال لنا مع ذلك، قبل الاختصاصيين بالتاريخ بمدة طويلة، ما يلي: إن موضوع التاريخ ليس «أخبار البلاط» بل هو

... حياة الإنسان في إنجلترا: ما فعله الناس وما فكروا به وعانوا منه وتمتعوا به، شكل وجودهم الدنيوي، وروح هذا الوجود بصورة خاصة، ومحيطهم الخارجي ومبدؤهم الداخلي، كيف كانت هذه الحياة كذا وكذا(١).

لقد قلت ذلك مسبقاً، ليست مشكلة البيوغرافيا في أن نعرف إذا كان من الواجب تفضيل الفردي على الجماعي، والزمن القصير على الزمن الطويل، والعالم الصغير على العالم الكبير. البيوغرافيا الجديدة هي الحل الفعلي لهذه التناقضات. ومبدأها هو تقويم العام في الخاص، والقرن في اللحظة، والعالم في غرفة. وهي تستطيع ذلك باسم هذا المبدأ الفلسفي ـــ الشعري الذي يكشف

(١) توماس كارلايل، «حياة بوزويل لجونسون»، لندن ١٨٩٩، ص٨١.

الـــ *«ماذا»* في الـــ «كيف»، أي الجوهر في المظهر. وقلما يهم إذا كان هذا المؤرخ أو ذاك يقاوم التجربة البيوغرافية أو يستسلم لها. النقطة الهامة هنا هي أن البيوغرافيا راية الثورة الأدبية التي تجعل التاريخ ممكناً كعلم. وسيكون بإمكان قارئ «جورج دوبي»، إذا كان طهرانياً أن يفصل *«الأنظمة الثلاثة أو خيال الإقطاع»* من *«المارشال غيوم»*. لكن العقلانية الموجودة في الأطروحة غير القابلة للنقاش علمياً هي العقلانية نفسها التي تدافع عن العمل المشبوه عبر مجاملة «الجمهور الواسع». إن الشبهة على الجنس الشعبي ليست سوى وسيلة مريحة لتمويه الاضطراب الأكثر عمقاً الذي يلمُّ بالإجراءات العلمية.

ذلك أن الجنس البيوغرافي يبدي المفارقة المستورة في الشروط الأدبية لخطاب التاريخ العلمي. وهذا الخطاب ممكنٌ بالكف عن التعارض الأرسطي بين منطق الأفعال ومجرى الحياة، أي بين نظام الخيال ونظام الواقع التجريبي. الجنس البيوغرافي هو المكان المفضل لهذا الخلط المزدوج: بين الأفعال والحالات، بين الواقعي والخيالي. وهذا الخلط لا يستند إلى الوقائع. بل يستند إلى ما يفسرها، إلى «المعيش» بوصفه المظهر الذي عُرضت به هذه الوقائع. سأضرب على ذلك مثالاً مقتبساً من كتابٍ كان أحدَ الكتب الرائدة في تجديد الجنس البيوغرافي هو كتاب «لويس الحادي عشر» من تأليف «بول موري كندال». يبدأ الكتاب بلوحة من إطار الحياة في عصر بطله. أقتبس منه بعض الجمل:

في عصر لويس الحادي عشر، كان السلوك البشري يندرج بين الحدود القصوى للفرح والألم، والمتعة والبؤس، والغضب والندم، والعنف والسكون. كان أناس القرن الخامس عشر يتذوقون طعماً حاداً لحياة تتسم بالتناقضات الشديدة [...]. كان نور العصر يضفي على كل شيء مظهراً صارخاً.

إن ما تصفه هذه السطور بصورة ظاهرة هو «المعيش» في عصر لويس الحادي عشر. والحال أن هذا الوصف «لمشهد الحياة» يتحول من دون سابق إنذار إلى توثيق لأفعال الملك. هي ذي تتمة النص:

جرائم فظيعة كانت تُقْترف مقابل شتيمة أو لقمة خبز، وتُفْرَضُ عليها عقوباتٌ قاسيةٌ جداً. رازحاً تحت وطأة الخطيئة الأولى، متمرداً وفظاً، لم يكن يتم ترويض الإنسان إلا بالعنف والمعاملات الفظيعة التي تتناسب مع أخطائه والتي يستفاد منها كي تكون عبرةً لنظرائه [...]. وقد طاب للعديد من الروائيين والمسرحيين في القرن التاسع عشر أن يصفوا التعذيب الأسود الذي تخيلوه عن لويس الحادي عشر في مؤلفات تزعم أنها تاريخية، لكن وصفهم لا يتجاوب مع الواقع في شيء. فقد كان الملك لويس يطبق الطرق التجريبية الدارجة في عصره، من دون أن يقدم دليلاً على أي عملٍ أصيلٍ له(١).

وهكذا فإن وصف المعيش يتحول إلى منطق الأفعال: والعقوبات الفظيعة التي فرضها لويس الحادي عشر على أعدائه والتي تقدمها الكتب المدرسية القديمة على أنها تعبير عن فظاعة الملك تصبح ببساطة التعبير عن التجربة المعيشة المشتركة للملك وضحاياه. وحسب تعبير «كارلايل»، فإن «ماذا» أفعال الملك تختلط ببساطة مع «كيف» الحياة كما كانت في عصره. ولكن كيف ظهرت هذه الــ «كيف» نفسها؟ إن عدداً ما من الملامح الموضوعية للعصر تفيد في رسم مشهد شخصي عن الحياة، هذا المشهد يتحول إلى أفعال بالطريقة التي يحوِّل فيها نورُ الغروبِ الغيومَ إلى جبالٍ أو إلى قصورٍ عجيبة. وبالإجمال فإن الإضاءة المتباينة لذلك العصر هي ما أنتجت مقاصل النبلاء. والمشكلة هي أن هذه الإضاءة نفسها، هذا «الواقع» المعيش الذي يفسر أفعال الملك، تأتي من الكتب مباشرةً. وبداهةً بالفعل، فإن أصل نكهة الحياة المتباينة التي ذكرها البيوغرافي الذي كتب «لويس الحادي

(١) بول موريه كيندال، لويس الحادي عشر، ترجمة أ. دياكون، فايار ١٩٧٤، صX.

عشر»، يعود إلى مدخل شهير لكتاب كلاسيكي كبير في تاريخ الأفكار هو «خريف العصور الوسطى» من تأليف «هويزنغا». إن المعيش لا ينفك عن نسخ نفسه بنفسه. ذلك أنه موجود أصلاً كمشهد «مسبق» في كل الوجوه التي تستخدم في تجسيده.

هنا تلتحق أنموذجية البيوغرافيا العلمية بأنموذجية البيوغرافيا على طريقة «بلوتارك». ذلك أن «دروس الحياة» لدى «بلوتارك» موجودة قبل الحيوات نفسها، وأسماء الشخصيات الكبيرة تستخدم لتجسيدها. أما هنا فإن المعيش، «كيف الحياة»، هو الموجود قبل الحيوات التي ينبغي لها أن تجسده. والنتيجة من ذلك لدى «بلوتارك» كانت إهمالَ واقع الأحداث، ونوعاً من الخلط بين الواقعي والخيالي. أما في البيوغرافيا العلمية، فعدم التمييز لا يتعلق بالأحداث، بل يتعلق في «المعيش»، في «كيف» الحياة الذي من المفروض أن تصدر عنه الوقائع والذي من المفروض أن يفسرها.

وهكذا فالبيوغرافيا حاضرة في العلم التاريخي كمظهر للشروط التي جعلتها ممكنة. لكن الشروط التي جعلتها ممكنة تفخخ المصداقية التي تطالب بها أيضاً. إن التاريخ العلمي ممكن على قاعدة ثورة أدبية إحدى سماتها الرئيسة إلغاء الفارق بين منطق الوقائع ومنطق التخيلات. وإن فئة «المعيش» المركزية في البيوغرافيا هي الفئة التي تتلخص فيها هذه المفارقة المكوِّنة. إن قيامها بتحويل الموضوعي إلى ذاتي والذاتي إلى موضوعي يظل عنصراً مشتركاً إلى الأبد بين المؤرخ والروائي. والفارق بالطبع هو أن الروائي لا يبرهن في حين أن المؤرخ يبرهن. والمشكلة ليست إذن في إقصاء البيوغرافيا عن مجال العلم، بل هي في التحكم بازدواجيتها التي يمكن أن تتلخص هكذا: إن البيوغرافيا العلمية تقيم براهين على منطق الوقائع بواسطة إجراءات الكتابة التي تقوم على عدم التمييز بين منطق الوقائع ومنطق التخيلات.

ولإبطال هذا الانقلاب الطبيعي في الشكل البيوغرافي، ينبغي دمج نقد المنطق البيوغرافي في الجنس البيوغرافي، وأولاً نقدُ هذه الفئة من المعيش التي تشكل مع إجراءات خلق المواضيع وتكوين القصص وكتابة المشاهد جسماً واحداً. والعمل النقدي ينبغي أن يتناول العقدة التي تربط كتابة حياة ما مع فكرة ما عن «كيف» الحياة، ومع فكرةٍ ما عن جعل المعطيات الموضوعية شخصيةً، والمعيش الشخصي موضوعياً. وهذا العمل يمكنه أن يأخذ شكلين كبيرين. أحدهما يقوم على إرخاء العقدة، على إبراز البعد بين الأفراد والمعطيات الموضوعية التي يتم صنع «معيشهم» انطلاقاً منها. والآخر يقوم على شَدِّها، أي العمل على نقطة الالتقاء نفسها بين الحياة والكتابة. والمسعى الأول يمكن أن يشهره البرهان المجلجل الذي قام به «آلان كوربان» في كتابه «*العالم الذي عثر عليه لوي فرانسوا بيناغو*». فقد تناول المؤرخ مجهولاً «حقيقياً»، ليس مغموراً روى حياته، بل فرداً لا نعرفه إلا من المعطى الأدنى لصك السجل المدني، إنه حَذَّاءٌ عاش في حقلٍ لزراعة الرز في غابةٍ نورماندية في القرن التاسع عشر. فقد جمع مجمل المعلومات التي يقدمها لنا السجل المدني عنه وعن عائلته من جهة، ومن جهة أخرى مجمل المعلومات التي سنعرفها عن الحالة والتغييرات المتزامنة لهذه الغابة وهذه القرية وللحياة المادية والاجتماعية والسياسية لهذه النقطة من الريف الفرنسي. بهذه المعطيات فقط أراد أن يُظهر لنا «عالَمَ» «لوي فرانسوا بيناغو»، والمشهدَ الذي يراه، والجوَّ الذي يستطيع أن يشعر به، وبرنامجَ وقته اليومي، والشعورَ الذي يمكن أن يحسه بالوقت. وهذا المسعى هو سلاح ذو حدين بالطبع. فهو يريد أن يثبت لنا أننا نستطيع إعادة تكوين «مشهد حياة ما»، انطلاقاً من معطيات موضوعية فقط، من دون المرور بالأدب المشكوك فيه لقصص الحياة. ولكنه في الوقت نفسه يوضح عناصر الأدوات البيوغرافية: اسمٌ عَلَمٌ موجودٌ في السجلات من جهة، ومن جهة أخرى مجموعة معطيات موضوعية، ويوضح لنا العمليات الضرورية لتكوين هذا

«المعيش» من خلال التقائها، هذا «المعيش» الذي يقدم تجسيداً فردياً للمعطيات ووجهاً وتاريخاً لأسماء العَلَم.

وعلى العكس من ذلك، يعمل المسار الثاني على السمة التي لا تنفصم للعقدة بين الحياة والكتابة. وفيما وراء أشكال كتابة الحياة التي تشكل الجنس البيوغرافي كنمط تاريخي، يهتم هذا المسار بصيغتين رئيستين للعلاقة بين الحياة والكتابة: فهو يهتم أولاً بأشكال وتكوين الكتابة التي نشكل انطلاقاً منها معرفتنا التاريخية عن الحيوات، وهو يهتم فوق ذلك ثانياً بالأشكال التي تلتقي من خلالها أية حياة مع الكتابة إذ تجد نفسها بارزة ومؤرَّخة. إن وسيلة «المعيش» تصبح حينئذ مثارَ جدلٍ بطريقة أخرى انطلاقاً من عدم قابلية العقدة للانفصام بين الموضوعي والذاتي، وبين حدثٍ حياتيٍ يُروى وإجراء في الكتابة. أتذكر هنا ما قاله «ميشيل فوكو» عن «حياة الناس السافلين»: هذه الحيوات التي عرفناها بالصدفة من خلال الأرشيف ــ مديح «بيير ريفيير» قاتل أبيه، أو قصة «هيركلين باربان» الخنثى. هذه الحيوات لا تعارض بين أنموذجية وأخرى، بين أنموذجية المغمور وأنموذجية المجيد. لكنها مقابل هذه السِّيَرِ المركَّبةِ بملامح «معيش» الحيوات، حيث لا يوجد أي «معيش» يوضع بين حالة الأمور وأفعال فرد ما، تضع حيوات لم تعد أكثر من خط الكتابة الذي تركته لنا: حيوات ــ قصائد، هذا ما يقوله «فوكو» عنها بهذا الصدد. ومع ذلك يطرح بديلٌ نفسَه انطلاقاً من هذا. إذ يربط «فوكو» هذه الكتلة التي لا تنقسم (كتلة الحياة والكتابة) مع جهاز كتابة هو جهاز سلطة: الجهاز «البيوسُلْطَوي» الذي يكفل مراقبته لأية حيواتٍ كانت، عبر دفعها لأن تروي ذاتها، وعبر الاستعاضة عن بريق العذابات بأجهزة تجعل الأشياء تتكلم. لكن هذه العلاقة بين الحياة والكتابة تفترض علاقة أخرى حاسمة أيضاً. فلا القاضي ولا الطبيب النفسي هو مَن حَمَلَ «بيير ريفيير» على الكلام. إن ما حمله على الكلام هو الرغبة في إظهار أنه كان لا بد له من أن يفعل ما فعل،

وأنه قد «اختير» لذلك حسب التعبير الديني. إن ما جعله يتكلم هو اللقاء الأول بين حياته الطفولية الساذجة والكتابة تحت شكل «الكتابة المقدسة».

لقد أصبح من الممكن إذن نقل المشكلة ومعالجة لقاء الحياة مع الكتابة ليس كمجرد أثر بسيط لمؤسسة الكتابة بل كتجربة في العلاقة بين «حياتين»، التجربة التي كانت تتحدد حولها التوافقات ــ إذن التنافرات الممكنة ــ بين التراتبات الشعرية والتراتبات الاجتماعية: الحياة الطبيعية المنذورة للتكاثر فقط، والحياة التاريخية التي تتسم بالكتابة والتي تحفظُ الكتابةُ أثرَها. ومن عادة المؤرخ البيوغرافي أنه يعدُّ المشكلةَ محلولةً: فالتاريخ يجعل الصوامت تتكلم بالحركة نفسها التي يعيد بها الأحداث إلى «الحياة» التي تعبر هذه الصوامت عنها. ذلك أنها، والحق يقال، ليست صامتة. فتاريخها في الواقع صراعٌ بين حياتين هو صراعٌ بين طريقتين في الكلام أيضاً: الطريقة التي توافق حياة التناسل والتكاثر، والطريقة التي يجربها أطفال الشعب عندما يلتقون بالكلمات والجمل والقصص القادمة من مكان آخر، من النص المقدس ومنبر الخطابة والشعر. إن هذا اللقاء هو ما سعيتُ من جانبي لأن أتخذه موضوعاً لـــ «ليل البروليتاريا». لقد ظن المؤرخون في الغالب أنني أردت أن أرجِّحَ معيشاً ما، أو حياةَ العمال الخاصة، ضمن الحياة العامة «للحركة العمالية». ومع ذلك فالأمر يتعلق برفض هذه القسمة نفسها، ورفض هذا التقليد البيوغرافي الذي يردُّ الأفعال والأقوال الشعبية إلى معيش شعبي فردي وجماعي في آن واحد، والذي تعبر عنه هذه الأفعال والأقوال. والأمر يتعلق بوضع ديمومة المعيش المكتوبة سابقاً، مقابل مسار الدخول في الكتابة، منذ اللقاء مع كلمات الآخرين، حتى تكوين خطاب من المفترض أنه خاص بالعمال.

إن كتابة هذا التاريخ تعني الاضطلاع بالمجازفة بنوع من عدم البت في الأمور: العثور على فقرات من الأقوال ذات طابع ناقص، وتقرير معاملة هذا الطابع الناقص، ليس على أنه نقص في المصادر، بل على أنه شاهد على

علاقةٍ ما للحياة مع الكتابة. وهذا يعني أننا أمام نصوص غير متماسكة فعلاً في جانب منها. والقصص التي يرويها العمال منذ شروعهم في الكتابة هي نفسها قصصٌ أنموذجية تعيد بعضها إلى بعض وتكرر بعض النماذج الموجودة أصلاً. وهي تعبر عن اللقاء بين الحياة والكتابة ليس بصحة الوقائع التي ترويها، بل حتى «بخطئها»: ليس بعدم صحتها، بل بطابعها المنتحَل المتنقِّل الذي يدل على الانتقال من صيغة حياةٍ وخبرةٍ لغوية إلى صيغة أخرى. إن البيوغرافيا لا تسير من دون نوعٍ من الخلط بين الواقعي والخيالي. والمشكلة حينئذ تكمن في معرفة أين نضع هذا الخلط وأين نحصره بدلاً من أن ننكره. لأننا إذا أنكرناه ننتهي، من دون أن ننتبه، بالعثور، في السبب الذي نمنحه للوقائع، على الخيال الذي اعتقدنا أننا قد تخلَّصنا من هذه الوقائع نفسها.

إن غموض البيوغرافيا ليس مجرد قضية منهج داخلي لعلمٍ ما. إنما تعود إلى نظام الكتابة نفسه الذي يجعل علم التاريخ ممكناً، ألا وهو الأدب. وأن نقول إن التاريخ لا يصنع أدباً، فهذا يعني ببساطة أننا نقول إنه لا يريد أن يعرف أنه يصنعه. إن المؤرخ يريد أن يتمكَّن من الركون إلى حكمة السيد «جوردان» معلم الفلسفة الذي يرى أن كل ما هو ليس شعراً هو نثر. ولكن منذ أن وجد الأدب أصبحت جملةُ «يا نيكول ناوليني حذائي وقلنسوة الليل» قضية شعرية أيضاً.

الشاعر عند الفيلسوف

«مالارميه وباديو»

كيف يعمل الأدب خارج نفسه؟ كيف يعمل في النص الفلسفي بصورة خاصة؟ هناك طريقتان لمعالجة المسألة. يمكننا أن ننطلق من الوظيفة التي توكلها الفلسفة إلى الأدب في هذه الدرجة أو تلك من تطوره، ومن المثال الذي تقدمه قراءة هذا العمل أو ذاك. إذا ما تم ذلك، فإننا لا نؤكد تفسير الفيلسوف بصورة جوهرية فحسب، بل الوضع الذي يعطى للمفَسَّر، والمساهمة التي تتوجه بها الفلسفة إلى خطاب آخر، أو الذي تشكله بالأحرى في غير ميدانها لتجعله ينطق بحقيقته. ولكن من الممكن أن نأخذ الأمور بالمقلوب: سنفحص حينذاك كيف يعكس اختيار العمل وطريقة القراءة تكوينَ طبوغرافيا فلسفية ما للخطاب، وكيف تفرض صيغُ ووظائفُ الأدب نفسُها نوعاً من التمثيل المسرحي وكيف أن هذا التمثيل المسرحي يلتقي بالمشاكل التي يسعى الفيلسوف إلى معالجتها فيعير أدواته إلى هذه المعالجة.

والمشكلة ليست في قلب الأدوار عبر جعل الكاتب مترجم الفيلسوف الذي يترجمه. إنها في بحث وإظهار مسألة الاشتراك في الأدوار، والطريقة التي تلتقي، وتنفصل بها، الأقوال والحجج المدوَّنة في سجل الفلسفة والأدب أو أي علم آخر. إنها في المساعدة على التفكير بمخطط هذه العمليات المشتركة للفكر التي تتشكل المساهماتُ انطلاقاً منها، والتي تجنح هذه المساهمات لأن تكبتها، كما في المساعدة على التفكير فيما هو سياسيٌ في هذه اللقاءات التي تخلط الأدوار، وفي الحركة التي تضع شكل كل خطاب في مكانه.

في هذا المنظور سأدرس إذن الدورَ الذي لعبه شاعر هو «مالارميه» لدى فيلسوف معاصر هو «آلان باديو». وهذا الاختيار ليس حيادياً بالطبع، فمالارميه هو أولاً شاعرٌ مميزٌ بمعيارين، ذلك أنه يجسد الصورة العريقة للشاعر وصورة الثورة الأدبية الحديثة في آن واحد. إنه شاعر أولاً، أي أنه صورة البين بين، والمتمسك بكلمة تتسم تقليدياً بتميز مزدوج: مع نثر العالم ومع أسباب الفيلسوف أيضاً. وبهذا المعنى فهو يتأقلم طوعاً مع اللعبة الفلسفية لمستويات الخطاب. وهو يمثّل في ذلك حاملَ كلمةٍ جوهرية، كلمةٍ تخفي سراً مجهولاً من نثر العالم، سراً لا توضحه هي، بل تترك للفيلسوف مهمة توضيحه. كما أن «مالارميه» هو صورة أنموذجية للثورة الأدبية. يبقى أن نعلم كيف نفهم هذه الثورة. كما حاولت أن أفهمها، فإن هذه الثورة تعني إعادة النظر في تمايز الخطابات، وتخريب التناقض بين عالم الشعر وعالم النثر. ولهذا التفسير سيِّئةُ تكمن في تشويشِ تقسيم الأمكنة والخطابات حيث يترسخ الموقع التقليدي للفيلسوف. كما أن هذا الفيلسوف ميالٌ بالأحرى إلى الموافقة على الأنموذج الحداثي الذي يشبه الثورة الأدبية الحديثة بحركة القطيعة التي من خلالها تنفصل اللغة عن وظائفها التمثيلية. وهكذا تضع القطيعةُ الأدبيةُ المتصوَّرةُ القصيدةَ في عالمها الخاص بقوة، إذن في البين بين الملائم للحيازة الفلسفية. غير أن المشكلة تظهر مرة أخرى حينذاك، لأن الأنموذج الحداثي يفترض بصورة مسبقة توازياً بين الثورات الفنية والثورات السياسية. كيف نفهم هذا التطابق؟ بين «بنيوية» سنوات ١٩٦٠ وآمال ٦٨ والخيبات اللاحقة، لعب «مالارميه» عدة أدوار سياسية: بما أنه بطل ثورة بنيوية يفترض أنها تنسجم مع الثورة الأخرى في زمن مجلة «Tel quel»، فقد أُعْلِنَ عنه «رفيقاً» عام ١٩٦٨، ولقاء بعض السجالات في جريدة «لومانيتيه» التي اتُّهِمَتْ، هي نفسُها، من قبل مناضلي الحركة آنذاك، وجد نفسه مطلوباً من جديد في سنوات الانحسار كمفكر جدير بالمهمة الكفاحية التي تطلَّبها ذلك الزمن. ومن أجل التفكير في سنوات ١٩٧٠ في معنى «القطيعة»، كان «مالارميه» كما

«هولدرلن»، رفيقاً محظياً غداة عام ١٩٣٣ بالنسبة إلى فيلسوف منشغل بالعودة إلى ما قد يعنيه نَسْبُ المهمة الخاصة بالأزمنة الحديثة إلى الألمان. وكان محظياً أيضاً بالنسبة إلى فيلسوف كان فاعلاً في هذه اللحظات الثلاث، وقد حدَّد مهمته بصورة خاصة منذ منتصف سنوات ١٩٧٠، مع إعداد منظومة فلسفية جديرة بأن تنيرَ، في هذه الأزمنة التي عادت مظلمة، ومن دون وجهة محددة، النقاطَ المضيئةَ التي تنير دروب الابتعاد الممكن عن مجرى العالم. لن نندهش إذن من كون تحليلات طويلة لقصائد «مالارميه» تؤكد مسار «آلان باديو» الفلسفي، من «*نظرية الفاعل*» عام ١٩٨٢ إلى «*كراس اللاجمال*» عام ١٩٩٨، مروراً بـــ «*بيان من أجل الفلسفة*» أو بـــ «*الشروط*». كل المشكلة تكمن في تحديد وضعيتها، ورؤية الدور الذي يلعبه الشعر فيها، ليس كموضوعٍ للتأمل الفلسفي فحسب، بل كمثالٍ للعقلانية.

ذلك أن الخيار المنهجي المشار إليه في البداية قد ترسخ هنا بصورة مثالية. ففي الواقع عرَّف «باديو» الشعر على أنه أحد هذه الإجراءات الحقيقية الأربعة التي تُحْدِثُ ثقباً في موسوعة المعارف، إذ يفتح تحقيقاً عن حدثٍ ما، وإذ يبتُّ، من خلال تأسيسه للدقة، في ما لا يمكن البتُّ فيه في هذا الحدث. والكثير من تحليلاته تتعلق بقصائد كانت قد بنيت على حدث غير أكيد: مَركبٌ غارقٌ أو جنيةُ بحرٍ هاربةٌ في قصيدة «على الغيمة المرهِقة أنت» أو لغز الليل في «سونيتة x» أو قصيدة بعنوان «ptyx» وهي كلمة لا تعرفها القواميس. من السهل إذن تسجيل «قراءات» «باديو» لـــ «مالارميه» في الإطار الذي حدده هو نفسه على أنها تحليلات للأشكال الشعرية للتحقيق عن الحدث. وهكذا يوضَع الشاعر في مكانه في النظام الأساسي الذي حدده الفيلسوف للشعر: نظامُ إجراءٍ للحقيقةِ منفصلٌ عن الأنظمة الأخرى لكنه مستخرجٌ من فكره الخاص، ويكمن أحد هذه الإجراءات التي يرجع فيها بالنتيجة إلى خطاب آخر هو الخطاب الفلسفي، يكمن في إعلان الحقيقة المستخرجة وفي تحديد إمكاناتها المشتركة مع الحقائق الأخرى.

مثل هذه القراءة تناست أن «باديو» لم ينتظر حتى استدعاء «مالارميه» من أجل أن يقيم تصنيفاً لدعاوى الحقيقة التي تحدد مكان القصيدة. إن قراءاته الأولى لـــ «مالارميه» لم تحدد له الفضاء الخاص بالقصيدة. وإن «*نظرية الموضوع*» قد حددته كممثل لـــ «الديالكتيك البنيوي» وكمقدِّم لهذه الطرق «اللاكانية» حيث ينبغي سلوكها للعبور من «هيغل» إلى «ماو». وناداه «الكائن والحدث» إلى نقطة لا يتعلق الأمر فيها بالتفكير في الدعوى الشعرية بل في إدخال مفهوم الحدث الذي ترفضه رياضيات الكائن المزدوج. وبالاختصار فإن «مالارميه» قد عمل في فكر «باديو» قبل أن يأتي ليشهر عمل الشاعر. إن هذا التحديد لمكان الشاعر هو نفسه مرحلةٌ من علاقة مفكرٍ مع مفكر: إحدى هذه المغامرات الفكرية التي لا تدري دائماً بصورة جيدة جداً فيما إذا كان ما يأتي إليها، أو ما تستوقفه، هو شعرٌ أو سياسةٌ أو فلسفةٌ، أو أيُّ شيءٍ آخرَ يعلمه الله.

سأفترض إذن أن هناك فائدةً ما متوقعةً من العملية التي تنـــزع قراءة «مالارميه» من تحديدها في الصنف المنفصل عن القصيدة، والتي تدرجها في تساوي دعاوى الفكر والابتكارات اللغوية التي تكون بها القصائد والفلسفات أو الابتكارات السياسية ممكنةً، وفي طبوغرافيا، ليست أكيدة فحسب بل غامضة أيضاً، للأماكن التي اجتازها من سعى للتفكير في القوة التي يأتي فيها الجديد في نظام الفلسفة كما في السياسة أو الشعر، وسأفترض أن مثل هذا الفتح للحدود يستطيع أن يساعدنا على التفكير ليس فقط في ما يقول «باديو»، بل في ما يتم في التاريخ والفكر المشترك عبر الأجهزة الخاصة التي يستدعي بها القصيدةَ عموماً و«مالارميه» خصوصاً. لن يتعلق الأمر إذن في التفكير في ما لم يقله «باديو»، أو لم يفكر فيه، بل في رد قراءاته إلى ما استطاع عصرٌ ما أن يتداوله من فكرٍ، بين أولئك الذين عاشوه وفكروا فيه، تبعاً لفرضية المساواة الجذرية.

سأقترح إذن أن نحدد موقع هذه التفاسير المالارمية، ليس في سجل كتابات «باديو» عن الشعر، بل في الأماكن الغامضة حيث تستدعي كُتُبُهُ الشاعرَ. ذلك أن هذه الأماكن الغامضة هي في الوقت نفسه أماكن إستراتيجية، حيث يتعلق الأمر بمعرفة في ما كنا سنعبر أم سنتوقف: في ما إذا كنا سنعبر من الميتافيزيقا إلى الديالكتيك حسب تعبير لينين، ومن الطبيعة إلى التاريخ حسب تعبير سارتر، أو في ما إذا كنا سنتجاوز معضلة العدم حسب تعبير أفلاطون. يُستدعى «مالارميه» عندما يجب التفكير بعائق ووسائل تتجاوزُه أو -على العكس من ذلك- بضرورة احترامه. يُستدعى إذن لمهمة لا تتعلق بتحديد دور الشعر بل بتوجهات الفكر عموماً وتداعياتها السياسية. هكذا سأختبر خصوصية تفاسير «باديو» بالنسبة إلى الأماكن حيث يتدخل «مالارميه» بخطابه وبالمشاكل التي يجعل منها ممراً أو عائقاً.

لنلاحظ أولاً أن هذه القراءات تتوجه إلى عدد محدود من القصائد (خمس بالإجمال) التي يستدعي تمثيلها نوعين مرسومين. هناك السيناريو المسرحي للغرق، القصيدة – اللوحة لقصة الحدث غير الأكيد الذي يتوجب اتخاذ القرار بحصوله عبر نزع أثره من الغموض البحري: «*على الغيمة المرهقَة أنتِ*» و«*ضربة النرد لن تلغي القدر مطلقاً*». وسوف يستبدل «باديو» بهذه اللوحات البحرية مشاهدَ ميثولوجية («*نثرٌ من أجل إسانت*» و «*مطلع ما بعد الظهر لأحد الوحوش*»). وهذا الاستبدال سينقلنا من مسرحة الحدث إلى غنائية الكائن. وبين النوعين سنجد قصيدة خامسة، لوحة متحركة، هي «سونيتة x» التي تتذبذب نجومها بين السيناريوين فتشكل عائقاً لأحدهما أو ممراً نحو الآخر.

لكن هذا التغيير في الديكور ظل محكوماً لمسرحةٍ أوليةٍ حددتها قراءةٌ لقصيدة «*على الغيمة المرهقة أنت*»[1]. فإذا ما شهدت عدة قراءات، فإن جميعها تتوافق كي تجعل من القصيدة سيناريو لما لا يمكن البتّ فيه. ولكن يجب أن نضيف أن ما لا يمكن البتّ فيه لا يتمثل في الاختيار بين سيناريوين (مركب غارق وجنية بحر راقصة). بل يتحدد عبر عملية استنتاج مزدوج. إن المركب وجنية البحر اللذين يربطهما «مالارميه» بجملة «أو هذا الذي» ليسا مجرد تفسيرين للأثر الذي يحتويه الزبد. إنهما يمثلان حدين متلاشيين ثانيهما يلغي أولهما. إن غرق المركب هو زوالٌ لسببه. وتكفين عروس البحر زوالٌ لهذا الزوال واستنتاجٌ من فقدانه. إن معنى العملية الثانية يفسح المجال عند «باديو» لتفاسير مختلفة ومتضادة أخيراً. لكن السيناريو الأصلي ــ سيناريو الاستنتاج المزدوج ــ يبقى موحداً. إنه هو الذي يسمح من خلال الخيال المالارمي بصنع روايةٍ لحدثٍ لا يمكن البت فيه، والذي يرمز للوضع العام للحدث على أنه ما لا يمكن البت فيه، والذي ينبغي على الفكر أن يبت فيه.

والحال أن مثل هذا المخطط ليس من الوضوح في شيء. في القراءة التي عرضتها شخصياً[2]، لا تحدد بنيةُ القصيدة التي تقوم على البدائل فكرةَ الحدث عموماً ولا بنيتَه التي لا يمكن البت فيها. إن قصيدة «مالارميه» تقدم لنا في واقع الأمر بديلاً مقرراً ويمكن البت فيه. إن فرضية جنية البحر تأتي لتلغي فرضية المركب والغرق. واستعارة عمل الشاعر تُقْرَأ فيها من دون أي

---

(١) على الغيمة المرهقة أنت/ رصيفٌ مرجاني من البازلت والحمم/ وحتى فـــي أصـــداء العبودية/ عبر بوق يفتقر للعفة// أي غرق مأتمي/ (أنت/ تعرفينه زبداً لكنك تعـــانين فيه)/ ساميةٌ بين الحطام/ يحطم الصارية العارية// أو هذا الذي يغضب بسبب/ ضياعٍ عالٍ ما/ إن كل اللجة المنبسطة عبثاً// في الشَّعر الشديد البياض الذي يطفـــو/ ببخـــلٍ ستغرقٍ/ الخاصرةُ الطفوليةُ لجنية البحر.

(٢) رانسيير، مالارميه. سياسة جنية البحر، المرجع المذكور، ص١٥ - ٢٥.

لبس: يستبدل «مالارميه» ممارسةَ القصيدة كأنها حركة ظهور وزوال بالمسرحيات التمثيلية وأحاجيها. وهذه الحركة تماثل غياب نور الشمس وظهوره من جديد يومياً، هذا النور الذي يجلب فيضه المجيد إلى رتابة «الفضاء الشبيه بنفسه». وهكذا فهو ينضوي في مشروع ما وراء السياسة، وفي نظام بشري للتخيلات والحوادث المصطنعة التي تلي التضحية الدينية. وبما أن حركة الظهور والزوال تشكل بديلاً لتشابه الواقع مع نفسه، فإن عرض هذه اللوحات المختلقة تشكل بديلاً للتداول الديمقراطي للجريدة والعملة وصوت الاقتراع. تقوم القصيدة بهذا الدور بقدر ما تستخرج بهاء هذه اللوحات المختلقة، بانتظار مجتمع قادم، من محيطٍ من الجوع العبثي لمجموعةٍ تنتظرُ الشموسَ والآلهةَ والأساطيرَ الجديدة. مما يعني أيضاً أنها تستعيض عن شمس الفكرة القديمة بتبر ذهبها. إن مجمل هذه العمليات يشكل ما دعوته «سياسة جنية البحر».

لقد ذكرتُ هذه القراءة، لا لكي أجعلها تنافس قراءة «آلان باديو»، بل لكي أبرز خصوصية تمثيل الاستنتاج المضاعف الذي قام به، ولكي أحدد إذن مسألة أسباب هذه الخصوصية، وهي مسألة ملحة بقدرِ ما يتغير، إذا بقيت هذه البنية التمثيلية موحدة، معناها بالكامل مع تطور قراءات «باديو» لـــ «مالارميه»، حتى تصبح سيناريو للتفاسير السابقة يقوم على النقد الذاتي والإلغاء الذاتي.

القراءة الأولى: شاعر القلق

إن القراءة الأولى التي قام بها «باديو» لـــ «مالارميه» في «نظرية الموضوع» تقع تحت علامة مفهوم أساسي هو مفهوم الديالكتيك. وقد توجب على هذه القراءة أن تستخرج سر الديالكتيك البنيوي. فمن جهة، توجب عليها أن تستخرج، مما دعاه فكر سنوات ١٩٦٠ بالبنيوية، النواةَ الديالكتيكيةَ، أي نواة فكر التحطيم الإيجابي، ومن جهة أخرى أن تحدد نقطة التوقف البنيوي

لهذا الديالكتيك، أي في آن واحد حدَّهُ والطريقةَ التي يدل بها، من خلال توقفه نفسه، على الممر الذي يتوجب فتحه.

ممرٌ ضَيِّقٌ ينبغي المرور منه، ويدعى هذا باللاتينية angustia الكلمة التي تترجمها الفرنسية بالقلق. يتدخل «مالارميه» في أول الأمر لدى «باديو» ليس كشاعر الحدث والشجاعة النجومية كما سيصبح لاحقاً، بل كشاعر القلق «المنير»، القلق الذي يؤكده في «سونيتة x»:

حلمٌ مسائيٌ متكررٌ يحرقه أبو الهول

إن الحلم الملتهب الذي أتاح القلقُ توضيحَه في سنوات ١٩٧٠ هو تمرد أيار ١٩٦٨. إنه، بصورة خاصة، ما كان هذا التمرد استعادةً ونفياً له: حلم الثورة السوفيتية الذي حطَّمه أولئك الذين حولوه إلى منطق الدولة البوليسية. في الوقت الذي قادت فيه الحسابات الناجمة عن حركة ١٩٦٨ المهزومة، وثورة ١٩١٧ المفسَدة، إلى الإلغاء البسيط للتقاليد الثورية الغربية، قدَّمَ «منتصف الليل» المالارمي، المعلق بين الفراغ الذي تركه «المعلم» الغائب ونجوم الدب الأكبر السبع، أفضلَ تشبيهٍ للبديلة الثورية. فهذا التشبيه لم يتح مجرد إشهار هذه البديلة، بل وضعها على *أنها* بديلة واستخرج غموضها نفسه، أي قوتها المستقبلية، من مجرد إلغاء الماضي. هناك حيث يوجد قلق، توجد إمكانيةٌ لشجاعةٍ تستعيد المعطياتِ منه وتقلبها.

إن اختيار شاعر القلق في مالارميه هو استبعادٌ للصورة التي منحته إياها سنوات ١٩٦٠: شاعر اللزومية، حارس المادية الدالة، ضامن الحلف بين الأولوية البنيوية للدال، وموضوعية العلم الثوري الماركسي، أي حلف الحركة العمالية المتشيعة لأحزاب ودول من الاسم نفسه حقاً. إن هذا الحلف بين الموضوعية العلمانية والحركة العمالية هو الذي خربته سنوات ٦٨. وإنَّ أَخْذَ مقياسِ هذا الخراب هو الدور الآيل إلى القلق. فهذا القلق بدا مثل الدرب الضيِّق بين الطمأنينة الجميلة للحقيقة المادية ــ حقيقة الدالّ والثورة ــ

وظهور موضوع جديد. وبغية إعادة طرح المستقبل الثوري مع مالارميه، توجب نزعه مما كان يشكل الضمانة له. توجب وضعُ بديله الذي يبعث على القلق في مواجهة يقينيات الأمس البنيوية الماركسية، وإظهار قوة الموضوع الذي يتجاوز السطحية البنيوية لتركيب الأماكن وتعاقبها. وهذا الموضوع جعلت منه العقيدة البنيوية وهماً أو نتيجة للبنية. وإن «رفع دعوى دون وجود موضوع» لدى «ألتوسر» قد اختزله إلى مرتبة الدعوى الخيالية في بنية مدركَة حسب المثال «اللاكاني» المتحد مع فكرة ما دعاه «جاك آلان ميلر» بـــ «تعاقبات الدال»: فكرة الجبر الحتمي للنظام الرمزي. إن البحث عن نظرية الموضوع يعني استعادة أولوية العمل الثوري على الانشطار الثنائي لـــ {البنيوي/ الرمزي} و{الخيالي/ الإيديولوجي}. وطريق هذا الموضوع كانت منذ ذلك الوقت طريق الحد الثالث من الثالوث «اللاكاني»، هذا الواقع الذي تَرَكَّزَ عليه تعليمُ «لاكان» بعد ١٩٦٨ ــ والذي يبدو لديه تحت شكل مميز مع ذلك ــ في تجربة مميزة هي تجربة القلق.

وبغية الخروج من الطمأنينة السياسية «الألتوسرية» واستخراج الديالكتيك من البنيوية، توجب المرور من واقع القلق الذي كان «لاكان» مُنَظِّرَهُ و«مالارميه» شاعرَه الشرعي. هنا تأخذ مسرحة النفي المزدوج معناها. فهذه تعيد تمثيل المفهوم الحاضر في قلب المثالِ البنيوي، ألا وهو مثال السبب الغائب. وهذا ما يشكل حبكة «*في الغيمة المرهقة أنت*». إن الزبد هو أثرُ سببٍ غائب. لكن هذا السبب الغائب لم يعد بالنسبة إلى «باديو» قانون البنية الملزم. إنه عملُ ما يبلبل هذا القانون. إنه فعاليةُ الحركة الجماهيرية دون الوضع الذي ينفيها. أصبحت المشكلة تكمن إذن في معالجة أثر هذا السبب المتلاشي. إذا كان التفسير مبنياً حسب منطق الاستنتاج المزدوج فلأنه ليس هناك في السياسة أيضاً، كما يقول «باديو»، من إلغاء واحد بل إلغاءين اثنين: الحزب والدولة البروليتاريان هما زوالٌ لحركة الجمهور ــ زوالٌ

وقفت ضدَّه حركاتُ سنوات ٦٨. والحال أن الأمر يتعلق بمعرفة في ما إذا كنا سنصادق ببساطة على زوال هذا الزوال عبر إعلان «موت الماركسية» توافقاً مع نغمة العصر، أو في ما إذا كنا سنخربه بالقوة الثانية بظهور جديد. إن القلق في قلب قصيدة مالارميه هو شبيه بقلق الثائر المتصارع مع جنيات البحر ذوات الشوارب، جنيات الثورة التي أصبحت دولةً، ومع تشكك زمن ما بعد ٦٨، أو ما بعد الثورة الثقافية حيث غاب نور الجديد ثانية، نورُ حركة الجمهور، في ليل المألوف الحكومي. إن مسرحةَ الضيق المقتبس من «مالارميه» هي إذن مسرحةُ ذلك الوقت المتذبذب للانتقال الغائب والحاضر معاً من نفي إلى آخر، انتقالاً يتلألأ فيه «ألقُ» العنصر الذاتي.

إن تفسير القصيدة حسب أدواتٍ فريدةٍ تُبْدي مسرحتها الشبيهة بالمسرحة الثورية وتبدي وجهها الآخر: إن القصيدة تنظِّمُ، في الواقعِ، نسيانَ ما تُبْديه للثائر من القضية الضرورية، أي نسيانَ الموضوع. إن زوال المركب في سلسلة بدائله، كما يفصح الزبد عنه، ويصمت في الوقت نفسه، هو فعالية حركة الجمهور الغارق. وإن جملة «أو هذا الذي» التي تعطي للقصيدة نقطة ارتكازها تلغي هذا الزوال، وتدل على درب إلغائه. بيد أن هناك طريقتين لتصور هذا الإلغاء: مثل نفي جديد لنظام الأشياء أو مثل العودة إلى الحالة الأولية. واختار «مالارميه» الذي شق طريق الأولى اختار الثانية لحسابه. إن جملة «أو هذا الذي» تجعل بريق الموضوع حاضراً، هذا الموضوع الذي يقطع رتابة غياب السبب في آثاره. لكن الشاعر يلغي هذه الفعالية في الحال. إن شَعْرَ جنية البحر، الشبيه بالزبد الأصلي، يزيل الموضوعَ الذي لمع للحظة في وضعية بديلة. ويعيد عناصر القوة غير المتجانسة إلى اللعبة البنيوية للأماكن.

إن مسرحة القصيدة متشابهة حتماً إذن مع مسرحة الخيار السياسي الذي يأمر بالبحث عن نظريةٍ للموضوع. في القصيدة المالارمية يستطيع

الحاضر غير الأكيد أن يتمرأى: إنه يرى فيها الإلحاح الذاتي للتخريب الجديد لكنه يلاحظ فيها أيضاً الطريقة التي تحمل القصيدةُ بها هذا التخريبَ إلى الزوال، والتي بها تنتزع القصيدةُ أثرها من إنجاز حقيقتها الخاصة. هذا ما تلخصه «سونيتة x». فهذه القصيدة تنغلق على الثلاثية الرمزية غير القابلة للإدراك، ثلاثية الإبريق و«البتكس»[1] والمعلم الغائب. لكنها تستدعي أيضاً، إذ تشير إلى الكواكب السماوية، الشجاعةَ الديالكتيكية التي ينبغي عليها أن تحمل الشعلةَ في زمنٍ يأسره القلق المصباحي، وأن تخطو الخطوةَ التي ترفضها القصيدةُ نفسُها.

إن هذه القراءة سياسيةٌ بصورة مباشرة إذن، أي تُوجِّهُهَا مسائلُ العمل الجماعي المتحزب. وشكلُ العقلانية الاستدلالية، التي يشكل الديالكتيكُ رهانَ الاستقصاءِ عنها، شكلٌ يقيم ممراً للانتقال بين أنواع الخطاب (الفلسفي «هيغل»، النفسي «لاكان»، الشعري «مالارميه»، والسياسي «ماركس»). وهذا الممر موجَّه نحو الممر السياسي بامتياز الذي يدعى «الثورة». ولهذه الغاية تمسكُ هذه القراءةُ مالارميه، من نقطة عدم تمييز الممر واللاممر الذي يدعى «قلقاً»، في منتصف الطريق الذي يتجاوز النفي الأولي، لكنه يجمِّد هذا الانتقال، آسراً بذلك الديالكتيكَ، في شرك الميتافيزيقا، حسب التعبير الماركسي.

إن هذا التضاد بين الديالكتيك والميتافيزيقا، بين الممر واللاممر، هو الذي ستستخدمه القراءات اللاحقة من أجل تخريبه، جاعلةً مالارميه ينـــزلق من وضع الديالكتيكي الذي يتحكم بالممرات إلى وضع الشاعر الذي يتكفل باحترام الحدود والمراحل، وهو في مكانه. وهذه القراءات ستُسْتَخَدُم بصورة متزايدة من أجل تحويل نور القلق الباهت إلى شمس الفكرة الأفلاطونية. وسيرى الديالكتيكُ نفسَه أكثر ابتعاداً عن وظيفته الاستدلالية وأكثر اتحاداً بما قصده أفلاطون من هذه الكلمة، أي الطريق الصاعدة نحو مطلق الفكرة.

---

(١) نذكِّر أن هذه الكلمة مختلقة ولا معنى لها (المترجم).

القراءة الثانية: أثر الحدث

إن المرحلة الأولى على هذا الطريق هي قراءة القصيدة حسب فئات الحدث والموقع الحدثي. وهذه القراءة المركَّزة على «*ضربة النرد*» عُرضت في محاضرة بعنوان «هل من الصحيح أن كل فكرة تُصدر ضربة نرد؟»، قبل أن تصبح «تأملاً» في «*الكائن والحدث*». وعُدَّتُها هي استمرار وانقطاع مع العدة السابقة في آن واحد.

إنها استمرار لأن «مالارميه» قد استُدعي، كديالكتيكي أيضاً، في رفقة «الديالكتيكيين الفرنسيين» الآخرين ــ «روسو» و«لاكان» و«باسكال». هؤلاء الديالكتيكيون الأربعة أُعلن عنهم بوصفهم مفكري «وجود زائد» على الحدث الذي يضاف إلى الوجود. وبذلك استدعي مالارميه إلى قلب التقسيم الشامل ــ الوجود والحدث ــ الذي يبدو أنه وريث التقسيم القديم بين الطبيعة والتاريخ، والميتافيزيقا والديالكتيك. هنا أيضاً يتفوَّق تقسيمُ المواقع على تقسيم أنواع الخطاب. والتصنيف «الديالكتيكي» يلغي ما يمكن أن يفصل الشاعر عن المحلل النفسي والمفكر السياسي أو المسيح المنبعث من القبر. ولم يُستدعَ مالارميه على أنه ممثل للشعر، بل استُدْعِيَ لأن «*ضربة النرد*» حسب «باديو» هي «أعظم نص نظري موجود حول شروط فكرة الحدث»(1).

ليس «للتأمل» في مالارميه وضعٌ أقلُّ غرابة من ذلك. فهذا التأمل يقع في مكان إستراتيجي في بنية الكتاب، لدرجة أن الأمر يتعلق بالانتقال من فكرة تعدد الوجود، كما تبين نظرية المجموعات، إلى فكرة الحدث عبر علاقة الحدود الثلاثة ــ وضعية، موقع حدثي، حدث. لكن هذا التأملَ مطروحٌ في الوقت نفسه من دون انتقال، كنص مدسوس تقريباً، من دون أي تبرير لواقع يقول إن مالارميه هو من يجب أن يستدعى إلى هذا المكان. ولا يتم تفسير

---

(1) آلان باديو، هل من الصحيح أن كل فكرة تصدر ضربة نرد؟ محاضـرات بيروكيـه، رقم ٣، ١٩٨٦، ص١٠ -١١.

هذا الوضع الفريد ببساطة، بواقع أن هذا الانتقال يتناول عناصر محاضرة سابقة حول «*ضربة النرد*»، بل بصورة أكثر جذرية، بواقع أن مسرحة القصيدة المالارمية هي التي تجعل مفهوم الموقع الحدثي معقولاً.

إن «الموقع الحدثي» هو في الواقع «مكان» مالارميه، هذا المكان حيث يتعلق الأمر بأن نَعرف إذا كان شيءٌ زائدٌ قد حصل من خلال حركة هذا الذي يتردد «في عدم رمي النرد». ومسرحة الموقع الحدثي المقتبسة من مالارميه تشبه مسرحة ليل الضيق في «سونيتة *x*» والبديلة الباعثة على الضيق في «*على الغيمة المرهقة أنت*». لكن التردد لم يعد فعل الشاعر بل هو يحدد بنية الحدث نفسه في ابتعاده المزدوج عن حقيقة حضور يمكن تحديده والإعلان عن «لا مكانه». وضوء الديكور قد تغير. فالآن لم يعد الغياب يعتم المكان بل الظهور ينيره. مسرح الضيق انقسم في داخله، أصبح الحركة «المنبثقة من الصهوة والقفزة» التي نحصل عليها من أسفل أي موجة كانت. سيدعى السبب الغائب منذئذ «حدثاً»، انبثاق الجديد الذي يتعلق الأمر بتحديده. وما حلَّ محل إلغائه الآن هو الاستقصاء، العمل الإيجابي على آثار الحدث والبحث عن الأسماء، حيث يتم التقاط قوة «الانبثاق» المحضة. يفقد الديالكتيك حينئذ وظيفته التجاوزية. لم يعد لديه، كما يقول لنا «باديو»، سوى قيمة عملانية. إنه ينظم اللعبة حيث يتم التقاط «الغياب المحض لما يحصل»(١). وهكذا تتخلص القصيدة من مسرحة الضيق، من مسرحة الغياب المحدد، إذ تنتظم حسب منطق اللغز الأرسطي. يتعلق الأمر بتفسير آثار الحدث، آثار ما يغيب بين الفراغ والواحد، بين العد إلى واحدِ الحضورِ المتعددِ، وما يجعله غير قابل للحضور. إن ما تكرِّسُ القصيدةُ نفسَها له في تعاقب الأسماء وإلغاء الأسماء لم يعد إخفاء الحدث، بل على العكس من ذلك تسمية

---

(١) المصدر السابق، ص٦.

الحدث، «هذا المضاعف الذي لا نستطيع أن نعرف أو نرى في ما إذا كان ينتمي لحالة موقعه»(١).

وبالنتيجة فإن رفض شاعر القلق للمعرفة يصبح الطريقة المناسبة لقيادة لعبة المعرفة الأرسطية، بل لقيادتها نحو ما يرفضه أرسطو، أي نحو المنفذ الحدثي للحقيقة. لم يعد «التردد في عدم رمي النرد» وإلغاء استنتاج بآخر تجمُّداً في قلق النجوم الباردة. إنه الإعلان من خلال التعادل بين الحركتين عما لا يمكن البت فيه من الحدث، وعما لا يمكن البت فيه من شروط حصوله، والذي يجبرنا على الرهان عليه، وعلى الجزم بما لا يمكن البت فيه. إن مسرحة «على الغيمة المرهقة أنت» لم تعد مسرحة النفي الإيجابي للقلق، بل مسرحة تعادل الفرضيات. وهذا التعادل لم يعد الحيادية المثيرة للقلق. إنها على العكس من ذلك نور الإضافة أو الاستثناء. إن ما تبديه القصيدة هو وميض ما لا يمكن البت فيه من الحدث الذي يجبرنا على الإقرار بأنه قد حصل. إن النجوم المسجلة «ربما في الأعالي » ستتلألأ منذئذ كجوهر الحدث (المقرَّر / والذي لا يمكن البت فيه) فوق الريشة الطائرة على حافة اللجة.

لقد غيرت القصيدة المالارمية معناها، في بناء مفهوم الموقع الحدثي. فالنجوم السماوية التي تبثُّ قلق الأفول أصبحت النورَ الإيجابيَ لما يخط أثر الحدث الحقيقي. لكن هذا التغيير في التفسير هو أيضاً تغييرٌ في ترتيب اللعبة الفلسفية. كان القلق نقطة تقاطع الطريق بين نفيين. والموقع الحدثي هو الانتقال بين وضعين لـــ «ما يحصل»، والمكان حيث يستطيع أثر الحدث أن ينفصل عن المألوف في حالات الواقع. إن مسرحة الموقع والحدث تتجاوب مع تساؤلات القلق، وتعين على جرأة تجاوز نظام الأشياء، حيث غَرِقَ الأملُ الثوري. لكنها تضع بذلك الإفراط الديالكتيكي في النفي الإيجابي تحت حماية سماءٍ ميتافيزيقيةٍ جديدة. إن الحدث إضافيٌ مرتين في واقع الأمر. فهو إضافي

---

(١) آلان باديو، الوجود والحدث، لوسي، ١٩٨٨، ٢١٥.

بالنسبة إلى المألوف في الحالات («في أسفل أي موجة كانت»). لكنه إضافيٌ أيضاً بالنسبة إلى نور الوجود. في مسرحة الحدث المستنتجة من «ضربة النرد»، يصبح الواقعُ الصادم للضيق الواقعَ السماوي للفكرة التي تنقذنا منه. عندما نقول إن الحدث يضاف إلى الوجود نقول فعلاً إنه يضيف إلى الحالاتِ بهاءَ الوجود المحض. وهكذا سيستطيع الديالكتيك الأفلاطوني أن ينوب عن الديالكيتك الماركسي وعن رغبة سارتر في تجديده. إن التغير في تفسير القصيدة يترجم الانزلاق من ديالكتيك لآخر. لكن المشكلة يمكن أن تطرح بالعكس: إن ديمومة القصيدة، ديمومة سيناريو القصيدة هي التي تتيح للمسرحة الفلسفية أن تنـــزلق إلى مسرحة أخرى. وإن فكرةَ الفكرةِ «كضربة نرد» هي التي تتجاوب مع القلق. إن نقاط الضوء هي التي يريد «مالارميه» أن يضعها محل الشمس الأفلاطونية التي تسمح بإعداد نظرية الحقائق التي تعيد تقطعات الحدث أخيراً إلى الصعود نحو الشمس الأفلاطونية. إن المرحلة الثالثة من طواف «باديو» في «مالارميه» سترفع بريق القصيدة بالقرب تماماً من شمس فكرة الخير الأفلاطونية، ولكن بشرط حبسها بصورة أكيدة ضمن سياج القصيدة ــ سياجٍ يمنعها بصورة جذرية من أن تكون نظرية الحدث الذي تجعله يتلألأ.

القراءة الثالثة: غنائية الوجود

القراءة الثالثة لشعر مالارميه المعروضة في كتاب «شروط» تعود إلى اللوحة المزدوجة الأصلية: «*على الغيمة المرهقة أنت*» / «*سونيتة x*». لكنها تقوم بذلك حسب تطبيق خاص، إذ تعهد إلى اللوحة الأولى بمهمة تحديد تخوم القصيدة وللثانية بمهمة تقديم مبدأ هذا التحديد. وهكذا سيخُصَّصُ المظهرُ الحدثي الخاص بالقصيدة إلى قصيدة ثالثة: قصيدة بلا ليل ولا ضيق ولا حدث ولا خيار، قصيدة «*نثر من أجل ديزيسانت*» التي تشبِّهُ هذا الحدث برحلة نحو هذه الجزيرة ذات المئة زهرة الشبيهة بسهل الحقيقة الأفلاطوني. إن مسرحة

الغياب المزدوج يشهد تغير معناه مرةً جديدة. إن غيابَ غيابِ المركب في غياب جنية البحر يمكن أن يترجم هكذا: القصيدةُ كممارسةٍ للفكر تستخرج فكرةَ هذا الفكر. ليس أن القصيدة لا تُفَكَّر فقط، بل إن الفكرة الخاصة بها تستخرج نفسها. وعلة ذلك يقدمها تحليل «سونيتة x»: لا يوجد في هذه القصيدة جَرَّةٌ ولا «بتكس» ولا معلِّم. وهذا الغياب الثلاثي في «نظرية الموضوع» يدعى «انغلاقاً». وهذا الغياب يوقف حركة الديالكتيك ويجعله يتعثر حول ما لا يقبل التجريد في الموضوع والموت واللغة. الشجاعة إذن هي أن نخطو نحو ما لا يقبل التجريد وأن نؤكد وجود هذا «البتكس» الذي لا معنى له والمدعو تمرداً. أصبح التفسير معكوساً الآن: أصبح الانغلاقُ الحاجزَ الإيجابي لما لا يُسمّى الذي يمنع القصيدة من اقتحام ما هو غير قابل للتفكير في فكرته(1).

إن شاعر القلق الذي كان يشير إلى الخطوة التي يجب القيام بها قد انقلب الآن إلى شاعر اللزومية، حارس الممرات الممنوعة. وما كان يعبِّر عن القلق الذي تقبض القصيدة فيه على حركة القوة لحسابها يأتي الآن ليدل إيجابياً على العمل الذي تقر القصيدة به إيجابياً أنها موجودة في المكان الذي يناسبها، مكانٍ سيمنع عنها منذئذ الإسهابَ الديالكتيكي وعدمَ التمييز في عمليات الفكر واللغة.

يُستنتج من ذلك أن فكرة القصيدة التي لا تفكِّرُ القصيدةُ فيها ــ في جزئها المتعدي ــ هي بالضرورة مُفَكَّرٌ فيها في مكان آخر. إن القصيدة اللازمة تستسلم بصورة متعدية إلى فكرة الفكرة التي تدعى «فلسفة» والتي توضح وحدها الحقيقة التي تنطق بها. تسمى القصيدةُ شرطَ الفلسفة، وفي الواقع أن المسرحة المالارمية هي التي قادت حركة الديالكتيك السارتري والماركسي نحو الديالكتيك الأفلاطوني. لكن الفلسفة هي التي تخدم شرط

---

(1) باديو، «منهج مالارميه: الاستخراج والعزل، شروط، لوسي، ١٩٩٢، ص١١٧.

معقولية القصيدة. إنها هي التي تملي الآن حدثها الخاص: لا شيء سوى الحدث الأفلاطوني لغياب المحسوس في الفكرة.

ذلك أنه ليس هناك من قارب ولا جنية ولا ريشة ولا قلنسوة ولا نجمة في قصيدة «نثرٌ من أجل ديزيسانت». إن عمليات القصيدة ستدعى من الآن فصاعداً «فصل وعزل». ما تعزله هذه العمليات هو كأس مئة زهرة من الجزيرة التي ستجهلها جريدة الصيف. وإن ما تنشده القصيدة لم يعد دراما الحدث، بل غنائية الوجود. والجوهر المحض الذي تستخلصه لم يعد جوهر الحدث الذي يضاف على الوجود، بل هو «عزلة الوجود الرائعة». والحدث لم يعد الوجود الزائد الذي يُصلِحُ «الظلمَ الواقعَ على الوجود»[1]، بل سيكون من الآن فصاعداً في الوجود نفسه، في انطلاقته المجلجلة. هذا ما تقوله لنا القصيدة في قراءتها الفلسفية.

وهذا يعني أن القراءة نفسها قد تغيرت. حتى هنا ظلت وفيةً للمماثلة الأصلية مع مسرحتين: مسرحةِ ترتيب القصيدة ومسرحةِ تحديد شروط ومهام السياسة. وشهدت المماثلة بكل تأكيد تحول اتجاهها عندما شُبِّهَت الأدواتُ البديلةُ للقصيدة مع أدوات الفكرة الخاضعة لشروط الحدث عموماً. لكن القراءة تنــزلق الآن إلى العالم التأويلي. فهي لم تعد تربط بين مسرحتين، بل تترجم ببساطة ترانيم القصيدة إلى ترانيم ما تقوله لنا: الطريق الذي نمر عبره من الاعتقاد المحسوس إلى نور الوجود المحض[2].

وصيغة القراءة هذه ستبلغ ذروتها فيما بعد في «فلسفة الوحش» الموجودة في «موجز *اللاجمال الصغير*». إن مغامرة الوحش تتحد فيه بقوة

---

(١) باديو، هل من الصحيح أن كل فكرة تصدر ضربة نرد؟ المرجع المذكور، ص١٠.

(٢) شروط. المصدر المذكور سابقاً. ولهذه الطريقة في القراءة، انظر أيضاً في «منطق العوالم» تحليل المرحلة الغرامية من الإنيادة حيث يتمسك «باديو» في ترجمة ملامح عاطفة «إينيه» و«ديدون»، مثلما وصفها «فرجيل، إلى ملامح حقيقة خالدة (منطق العوالم، لوسي، ٢٠٠٦ ص٣٧ -٣٩).

مع عرض المحاولات التي ترقب المبتدِئ على طريق الحقيقة: الذوبان في المكان بنشوة، والاكتفاء بصورة الفن، والرغبة في امتلاك حدث الرغبة على أنه موضوع الرغبة. وهو يحدثنا عن الوحش والحوريات، يقول مالارميه لنا [أذكر هنا قول «باديو»]: إن من يعيد تصنيف الموضوع الذي عزله الحدث يعود دوماً إلى الإلغاء البسيط والمحض»(١). يترجمُ الانفصالُ المعلن للفلسفة بالنسبة إلى القصيدة على أنه إخضاع القصيدة إلى التأويل الفلسفي. وإن الأفلاطونية الجديدة تعطي القصيدة الشكل الصاد المفيد الذي يسمح للفيلسوف بأن يفعل ما امتنع أفلاطون عنه: التأويل الفلسفي للقصيدة. واستثناء الشعراء يأخذ شكل هذه الدراما المزدوجة، حيث تُحْبَسُ القصيدةُ في البدء في فكرتها غير القابلة للتفكير، تاركةً للفلسفة احتكار فكرتها القابلة للتفكير.

وهكذا يتم رفض كل ديالكتيك الاقتناص الذي برر اللجوء إلى مالارميه في أول الأمر. ليس هناك من تدميرٍ ثانٍ، ولا مستقبلٍ نحوه يتم اقتناص الممر إلى الشجاعة. فالشجاعة ستدعى وفاءً من الآن فصاعداً: تعلقٌ بمهمة الحدث الذي نؤكد أنه حصل. لكن الحدث نفسه يجنح لأن يتوارى خلف الوفاء للاسم. فالأمر يتعلق بتقرير يقول: كان هناك حورياتٌ أقلَّ مما يتعلق بقول جملة «هذه الحوريات»، أي، في خاتمة المطاف، بالوفاء للوضع *المسبق* الذي تغلِّفه أطروحة لانهائية الوجود المتعدد. إن «الموجود» الذي يجب أن نكون أوفياء له هو «موجودُ» هذه اللانهائية التي نجتاز، أو يجب أن نجتاز بها، كلَّ حياة. والأمر نفسه ينطبق على السياسة: سيتعلق الأمر بالوفاء للقطيعات الثورية الكبرى أقل مما يتعلق بالوفاء لـــ «الأحداث الغامضة» أو بالتمسك بالأسماء: يتعلق بالثورة العمالية أقل مما يتعلق باسم «عامل». إن السياسة نفسها ستكون منوطة من الآن فصاعداً بالمهمة الأساسية، مهمة لألأة اللانهاية التي تجتاز كل حياة.

---

(١) موجز اللاجمال الصغير، لوسوي، ١٩٩٨، ص٢٠٨.

إن هذه المهمة هي ما يعرضه، باسم «مالارميه» أيضاً، خيال قصيدة «*كتلة هادئة من العالم السفلي*». أن يكون بطل هذا الخيال نسخة عن «جان فالجان» ــ الذي ينقاد لمهمة الإخلاص لــ «كوزيت» الصغيرة التي تتحول إلى زارعة للقنابل ــ وأن يقوده الوفاء إلى نهاية طريق يسقط فيه «غافروشٌ» صغيرٌ اعتبر نفسه «آنجورلا»، فهذا يذكِّرني حتماً بالصفحات التي خصصها فيلسوف آخر لــ «البؤساء»، إذ يشير «آلان» إلى بطل الأمل الحقيقي في شخصية «جان فالجان» على النقيض من الأمل المسرحي الذي يلمع بكامل بريقه في «آنجورلا»[1]. وأبعد من جميع الفوارق بين طريقتين في تطبيق الفلسفة، فإن عنوان مالارميه لرواية «باديو» الذي يتوافق مع عنوان مالارميه الآخر «عن كارثة غامضة»، الذي خصصه لكارثة السياسة الثورية، يبدو لي أنه يشير إلى حركة فكرية من النوع نفسه: استبدال وعود مسرح الربط الديالكتيكي بالثقة في المصادر العامة للانهاية مثلما توزِّعُها «اجراءات الحقيقة» سراً.

لِنَدْعُ ذلك بسياسة اللانهائي. في الواقع، إن سياسة اللانهائي هذه تتجاوز «السياسة» المفهومة على أنها أحد إجراءات الحقيقة الأربع. فهي تدرجها في توجه أوسع من الفكر الذي ورث الأدواتِ النظريةَ لما وراء السياسة الماركسية من خلال «نضال الطبقات في النظرية» التي ابتكرها «ألتوسر» سابقاً. إن سياسة اللانهائي، مثل «نضال الطبقات في النظرية» ومثل ما وراء السياسة الماركسية، هي عملُ نضالٍ لا ينتهي ضد انحرافَيْنِ، انحراف اليمين وانحراف اليسار اللذين يبدوان بديلين أقصيين لالتباس واحد. إن لسياسة اللانهائي عدوِّين يعودان بصورة منتظمة إلى تجسيداتها الخيالية. وهكذا يرينا «باديو» شخصيته الناطقه باسمه «أحمد» المتخاصم دوماً مع الخصمين المتناقضين: هناك، من جهة، معلم الموجة السفلية أياً كانت ــ المفكر بالنهائية

(١) آلان، «تقديراً إلى فكتور هوغو»، الدار الجامعية الفرنسية، ١٩٦٠، ص١٣١.

المرهِقة، مناضل الاستغلال الإنساني - المسيحي - النقابي - البيئي - الاتحادي لما هو موجود. وفي مقابل ذلك، يجب أن نلاحظ، بصورة لا نهائية، قطيعةَ أو رهانَ الحدث الذي يتجاوز الوجود عبر الاستعانة بشعراء الحدث ــ لأن الفلسفة ليس لها حدث ولأن السياسة لم يعد لديها سوى أحداث غامضة. بيد أنه يجب الاستعانة بهؤلاء الشعراء بشرط أن نضعهم بدقة في مكانهم: المكان التقليدي ــ الأفلاطوني أو الألتوسري ــ، مكان المنتجين الذين لا يلتقطون فكرة ما ينتجون.

ذلك أن هناك، في مقابل النهائية الهادرة، شخصاً آخر سأدعوه شاعر النجمة: هذا الذي بجهله للرياضيات الدقيقة للوجود المتعدد يصنع سياسة نجوم الشعر، إرهابيٌ من حزب الحدث البحت، الحدث الذي يريد أن يعفي نفسه من مفعول الأمانة الرجعي ويقوم «بلا انتظار» بفلق تاريخ العالم إلى قسمين.

كان مالارميه قد حذرنا في السابق من الاعتقاد بالقوة المضيئة للقنابل. لكن الخطر يكمن بالنسبة إلى «باديو» في عدم تمييز الأفكار والخطابات أكثر مما يكمن في القنابل. والحال كذلك فإن عدم التمييز هذا يتجوَّلُ حول الحدث دوماً. إن الديالكتيكي الذي يكتسح الممر بين الأماكن، ولا يميز الخطابات، ينذر على الدوام بإخضاع السياسةِ لتمجيد الإرهابيين، والفلسفةِ إلى فكرة القصيدة. ولذلك فإن الديالكتيكي يتلقى اسماً أقل إطراءً، إنه يدعى الآن بــ «عدوِّ الفيلسوف».

لكن المصيبة أن الفيلسوف لا يستطيع أن يستغني عن هذا العدو. لأن «عدوَّ الفيلسوف» هو بصورة ظاهرة متقدم دوماً بالدرجة التي تريد الفلسفة أن توزع لعبة الحقائق، أي *الحدث*. في كل مرة يريد فيها الفيلسوف أن يفكر في الحدث الذي يبدد رسوخ الحالات، يكون بحاجة لأحد أولئك الذين دعاهم ديالكتيكيين سابقاً، والذين يدعوهم أحياناً شعراءَ الحدث المفكرين: مالارميه، لاكان، باسكال، القديس بولس: مفكري ضربة النرد، مفكري الواقع والرهان

أو الجنون. إن تحديد شروط الحدث مطلوب من أحدهم دائماً. مطلوبٌ منه وهو يقدم الجواب كمفكر للحدث بحيث لا يميز هذا الفكر بين الخطابات. فمن سيقول حقاً لأي نظام من الخطاب تنتمي محاججة «بولس» على جنون الصليب؟ إن من يقول الحدث يقول في الوقت نفسه عدم تمييز فكرة وخطاب الحدث. إنه يتملَّص بذلك من النظام الذي يوزع الأفكار وفكرة الأفكار ودعاوى الحقيقة والفكرة التي تجمع عمومية هذه الاجراءات. إن القديس بولس لدى «باديو» هو المنظِّر الأنموذجي للحدث وللوفاء للحدث كدعامتين لكل حقيقة، لكنه لا يُنتج مع ذلك لا حقيقةً ولا فكرةً عن الحقائق. إن هذا المفكر، مفكر البعث بلا موت، هو الحليف الضروري للفيلسوف ضد أنصار النهائية. لكنه يأخذ أغلى سعر مقابل تحالفه. إن حدث الحقيقة لدى «بولس»، كما يقول «باديو»، يقوض الحقيقة الفلسفية ــ يجب أن نفهم من ذلك أنه يقوض التوزيع بين الحقائق وفكرتها، بين الإنتاج وفكرة الإنتاج.

يعتقد «باديو» أنه يحل المشكلة إذ يؤكد أن ادعاء بولس للحقيقة هو نفسه يسقط إذ أن حدث القيامة[١] خرافة[٢]. لكن هذا الجواب متسرع قليلاً. هل «القيام» أكثر خيالاً من مرور الحوريات[٣]؟ تقوم المشكلة في الواقع على جبهات مضادة. فهي لا تكمن في أن حدثَ القيامِة خياليٌ، بل في أنه بحاجة لئلا يكون كذلك ليشعل شرارة الإيمان. إن بولس يفعل كالإرهابيين إذ يطلب حقيقة الحدث كشرط للإيمان: «إذا لم يكن المسيح قد قام فإن عقيدتنا باطلة».

(١) ساد اعتقاد لدى اليهود والمسيحيين الأوائل أن المسيح مات على الصليب وقام جوهر المسيحية عبر التاريخ على فكرة قيامة المسيح التي هي مقدمة الإيمان الذي يقود إلى الرجاء وهي صدى لفكرة البعث التموزي السورية (المترجم).

(٢) آلان باديو، القديس بولس. تأسيس النزعة الكونية الدار الجامعية الفرنسية، ١٩٩٧، ص١١٦،

(٣) في الميثولوجيا الإغريقية يَرِدُ ذِكْرُ حوريات البحر على أنها وجود حقيقي معادل لوجود البطل أوليس (المترجم).

إذا كان حدث القيامة خيالياً، فإن الكلمة نفسها فارغة وكل العملية الفكرية التي ترتبط بها محكومة بالعدمية في حين أن حقيقة المدخل إلى الحدث لا تبالي بـــ «حقيقة» الحدث «لدى باديو»: إن الحدث يتضح في مفعول الإيمان الرجعي كما يحمله الاسم. العقيدة تجعل من العبث أن نعرف في ما إذا كان الحدث قد حصل. أو أن الحدث أصبح في الأحرى اسماً لمصدر لا نهائية الوجود، هذا الاسم غير المغلق على مرجع موجود كاسم «القيامة» فحسب، بل الذي يستطيع أن يتوزع على الأسماء التي تطرحها القصيدة والسياسة أو الحب. هذه هي ميزة الحوريات على ابن الله المصلوب: لا ينبغي لنا أن نثبت أنهن كنَّ أم أنهن لم يكنّ. فهن لسن سوى أسماء ويمكننا دوماً أن نجزم بأن الإيمان بالأسماء هو مبدأ لإجراء لانهائي.

إن الميزة المعطاة لشاعر الحوريات هي الجواب على الاضطراب غير المحتمل الذي أدخله حليفه القديم القديس بطرس «المعادي للفيلسوف». هذا الاضطراب مزدوج: من جهة، يطلبُ الرسولُ الثقةَ بالحدث كشرط الرهان على ما يترتب عليه، في حين أن الفيلسوف يعيد الحدث إلى التقرير حول ما لا يُبَتُّ فيه، أي الرهان أخيراً على لانهائية الوجود البسيطة التي يحملها الاسم ويضمنها العدد. ومن جهة أخرى، يعتقد أنه قادر على التحكم بالفكر مما ينجم من الحدث، في حين أن الفيلسوف يريد أن يكون هذا الفكر مستنبطاً. وبوضوح، فإن «مالارميه» أكثر تسامحاً ويستحق اسم «بولس القصيدة الحديثة» الذي أعطاه «باديو» إياه. فهو «بولس» الطيِّبُ حقاً، هذا الذي لا يحتاج لأن تكون الحوريات موجودات، إن لم يكن ذلك من أجل الوحش الذي، هو نفسه، لا يطلب أي شيء من الوجود. إن هذا التواضع يتيح له أن يجهِّزَ المكانَ الفارغَ من أجل فكر الحقيقة الفلسفي الذي يدور بين هذه الكائنات الخيالية. فـــ «بولس القصيدة الحديثة» هو عدوٌّ الفيلسوف المُكَفَّرِ عنه لأنه ليس فيلسوفاً قطعاً.

في السابق كان على الديالكتيكي أن يخطو الخطوة التي فيها يتوقف الديالكتيكُ البنيوي للشاعر. أما الآن فإن الشاعر في مكانه، حارسُ ما لا يسمى، هو الذي يصوننا من عدوّ الفيلسوف، إذ يمتلك دعاواه ويسرقها من لزوم واقعية الحدث. في السابق كانت غنائية «مالارميه» في الظهور والغياب ملغيةً لصالح تمثيل اقتناص الحدث. أما الآن فإن هذا التمثيل ملغى سراً. لقد عاد «مالارميه» إلى الغنائية، وإلى جانب ذلك فإن هذه الغنائية هي غنائية زوال المحسوس في مجد الوجود اللانهائي.

لن يتم الانتقال من ذلك دون أثر، ونجد الشهادة على ذلك في نص عجيب هو بمثابة «قراءة أخيرة» لمالارميه، قراءة تقارن هذا الأخير مع الشاعر العربي «لبيد بن ربيعة». فمقابل حلولية الشاعر العربي الذي يربط الفيض الدنيوي برضا الله، يضع «باديو» استعلائية الشاعر الفرنسي التي تشهرها قصيدة «ضربة النرد» والوجود السماوي ببساطة والمثالي ببساطة للنجوم التي تسجلها هذه القصيدة. ولكن تعرض «مالارميه» للّوم لأنه حافظ على ثنائيةٍ أفلاطونية كنظيرٍ سماويٍ للمألوف الديمقراطي[1].

ويمكن أن يبدو هذا اللوم ساخراً لدى هذا الذي يجتهد بقوة، في الكتاب نفسه، على أن يحوّل شاعرَ المراوح والثريات والمطرزات إلى رسول الفكرة الأفلاطونية. سيقال بأن أفلاطونية الوحش التي يراها «باديو» ليست أفلاطونية النجوم السماوية نفسها. لكن ما يهمني هو أن هذين «المالارميين» اللذين أحدهما يرفض الآخر هما «مالارميا» باديو. ويختتم هذا الأخير نصه بملخص لأطروحاته يُظْهِر كيف تَعرض هذه الأطروحات طريقاً يتملص من ثنائية الإرهابية الحلولية والاستعلائية الجامدة، من الشيوعية والديمقراطية، طريقاً لا تمر، لا من حب الرب، ولا من تضحية الرب، طريقاً لا تبعث هذا الرب ولا تضحي به.

---

(١) باديو، الموجز الصغير في اللاجمال، المرجع المذكور، ص٨٢.

ولكن إذا كانت هذه الطريق موجودة فكيف لا نُدْهَشُ من أن تمرَّ فكرةُ هذا الذي طرحها بعناد من هذه المضائق «الديالكتيكية» التي تشكل بالتناوب ــ وحسب مختلف الاتجاهات ــ عوائق وممرات؟ كيف لا نعتقد أن سبب ذلك يعود لأن المشهد المالارمي كان حاضراً بالنسبة إليه قبل أن يجتهد على إدراجه في هذا التمثيل أو ذاك للشجاعة والحدث والوجود؟ ولأنه فكر دائماً «مع» مالارميه: معه وبالاصطدام به(١)؟ ولأن علاقة هذا المشهد بالمسألة السياسية تقع في مكانٍ مقررٍ سابقٍ لأي توزيعٍ لأماكن الفلسفي والسياسي والشعري؟ يقول «باديو» إن الفلسفة موجودة تحت شرط الحقائق التي ينتجها الشعر من بين الحقائق الأخرى. ولأن هذه الحقائق موجودة فقد أمكن تجاوز الربط المادي البسيط لحالات الأجسام وعمليات اللغة. لكن حقائق الشعر هي أولاً صيغٌ وتجاوزاتٌ في اللغة تجعلها تقول ما لا تقوله عادةً وتجعلها تنفتح بذلك على حالة أخرى للعلاقات بين الأجسام. بعد هذا القول هناك شكلان كبيران لهذا الانفتاح. الشكل التقليدي هو الشكل الذي يربط زيادة الكلمات بتقديس الشخصيات الاستثنائية: أبطال هوميروس، مصارعو أناشيد بندار، آلهة الشعر المقدس، أمراء التراجيديا، نساء السونيتات... وهناك شكل يبدو الاستثناء فيه واضحاً، حيث يتجاوز الربط العادي للأجسام والكلمات من دون ربط هذه الزيادة بأي شيء آخر سوى بوعد معلَّق: وعد حالة الأجسام الذي سيحقق ــ أو قد يحقق ــ قوة الكلمات الاستثنائية. إن هذا الشكل الثاني، شعر عصر الأدب هذا، هو ما يجسده «مالارميه»: تبدو الصيغ الاستثنائية واضحة فيه: أفكار فارغة بانتظار الجماعة التي تضعها في عصرها («الحدث المحدود»)، حروف جر وظروف أو عطف («أو هذا الذي»، «فيما عدا أن»، «ربما») تقلد حصول عملية في الأجسام نفسها وتقيم النجوم السماوية على سطحٍ «شاغرٍ وعُلْوِي». هذه الصيغ حاضرة في مكان ــ وفي

(١) أي أنه فكَّر بالطريقة نفسها وبنقيضها في آن واحد (المترجم).

غياب ــ ما يفترضه الأدب اليتيم أنه كان حالةً كوّن الشعر فيها السياسة نفسَها والحياة نفسها أيضاً. وفيه أعلن الاستثناء عن نفسه كتتمة فارغة قادرة على أن تأتي، لتكرس في الحاضر «جميع الأحواض المتناثرة»، لكنها أيضاً في انتظار اتحاد الأجسام الذي سيعادل الحلف الطبيعي المفقود بين كلمات الاستثناء وشخصياتها.

إن صيغ الاستثناء المعلقة هذه هي التي تعمل في فكر «باديو» بصورة واضحة. وإن هذا السيناريو هو الذي يتيح له أن يطرد القبول «بأسفل الموجة» والحب الإرهابي للنجوم في آن واحد. إنه هو الذي يسمح «للطريق الثالثة»، طريق الأمل الثوري أن تنتظم في صيغ فلسفية. ومما لا شك فيه أن الرياضيات تقدم قانون هذه الفلسفة لكن الشعر ــ شعر عصر الأدب ــ قد أعطاها صيغتها أولاً.

ينبغي على الفيلسوف أن يصحح هذه الصيغة فقط. ينبغي عليه أن يصحح زيادتها ونقصها معاً. أن يصحح نقصها يعني أن يستخلص «الاستثناء» السماوي من سمائه الشعرية فقط، وأن يجعله «ممكناً مع» السياسة. ولكن من أجل ذلك، ينبغي بناء آلة فلسفية تضع، على العكس من ذلك، هذا الاستثناءَ في مكانه. يجب إلغاء التناقض الأدبي للصيغة التي تؤجل ما تَعِدُ به وتحقِّقه مسبقاً ببديله، بصورة دائمة وفي آن واحد. إن «مالارميه» يؤجل الكتاب في انتظار الجمهور، لكنه وهو ينتظر لا يكف عن إنجاز نُسَخٍ عنه، وعن تسجيل صيغته على مراوح أو حوامل أخرى تافهة. يكتب «بالأسود على الأبيض» صيغة ضربة النرد المعلقة، لكنه يحققها أيضاً على الورق حيث ينبغي على المركب الغارق والنجوم السماوية أن يكون لها «ميلانُها» المحسوس على الصفحة. وتقوم العملية الفلسفية حينذاك على شطب هذا التحقق غير المناسب للاستثناء، وعلى إعادة النجوم المشبوهة على الورق إلى سماء الأفكار. من أجل ذلك ــ وبهذا يفيد سيناريو الإلغاء المزدوج ــ

يتوجب تجذير الطابع المعلق للاستثناء، وصنع «ما لا يُبَتُّ فيه» من الغموض، وطلب رقم هذا الذي لا يبت فيه من الرياضيات، وتكليف الشعر بأن يحافظ على حدوده. ويتوجب من أجل ذلك رَدُّ نوعية الاستثناء الأدبي نحو شاعرية شاملة، وهي الشاعرية المرافقة لمجد الشخصيات الاستثنائية، والوحش المالارمي في غراميات «ديدون» و«إينيه».

ولكن من أجل قيادة هذه العملية نفسها، يتوجب بصورة ثابتة بناءُ مخططٍ لمساواةٍ بين الصيغة الأدبية والصيغة الفلسفية مع احتمال تهديمه فوراً. إن تعدد «مالارميه» الذي يقيمه «باديو» حول المشاهد الثلاثة الثابتة يدل على الذهاب والإياب الضروري بين خطاب يقوم في التوزيع المنفصل للأماكن، وخطاب ينبغي عليه دوماً أن يجتاز الحدود، ويعيد تركيب أسباب التقسيم، هناك حيث يتلاشى التقسيم في المساواة المبهمة لابتكارات الفكر واللغة. فالتواطؤ الذي يتوجب فَكُّهُ بصورة دائمة، لأنه يعاد ربطه بلا انقطاع، بين الفيلسوف و«عدوِّ الفيلسوف»، كما اللجوء الدائم والمتباين في كل مرة إلى الشاعر في هذه العلاقة المتضادة، يوحيان بأن «فكرة الأفكار» لاتصبح قابلة للتفكير، إلا لقاء مرورها بلحظة الغموض الشعري الذي يُسْلِمُهَا، وهو يفككها، إلى الفكر العام. ربما تكون الفلسفة خاضعة لـــ «الشرط الشعري» بصورة أكثر جذرية مما تريد.

n

صفحة

فرضيات ٥
سياسة الأدب ٧
سوء الفهم الأدبي ٣٩
شخصيات ٥٥
مقتل إيما بوفاري ٥٧
في ساحة الوغى، تولستوي والأدب والتاريخ ٨٤
المتطفل، سياسة ملارميه ٩٣
المعرفة السعيدة لدى برتولت برشت ١١٦
بورخيس والداء الفرنسي ١٥٠
تقاطعات ١٧٣
الحقيقة عبر النافذة، الحقيقة الأدبية والحقيقة الفرويدية ١٧٥
المؤرخ والأدب والجنس البيوغرافي ١٩٧
الشاعر عند الفيلسوف، مالارميه وباديو ٢١٤

الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة